إشكالية المؤلف – السارد- البطل

في أعمال غالب هلسا القصصية والروائية

إعداد

هيام أحمد العلي شعبان

إشراف

الأستاذ الدكتور نبيل حدّاد

حقل التخصص – لغة عربية / أدب ونقد

٢٠٠٦م

جامعة اليرموك
كلية الآداب
قسم اللغة العربية

إشكالية المؤلف – السارد- البطل
في أعمال غالب هلسا القصصية والروائية

إعداد
هيام أحمد العلي شعبان

ماجستير في الآداب تخصص لغة عربية/أدب ونقد ٢٠٠١م

قدمت هذه الاطروحة استكمالاً لمتطلبات درجة الدكتوراه لغة عربية أدب ونقد في
جامعة اليرموك، إربد - الاردن

لجنة المناقشة:

الأستاذ الدكتور نبيل حدّاد .... مشرفاً ورئيساً
الأستاذ الدكتور خالد الكركي .... عضواً
الأستاذ الدكتور خليل الشيخ .... عضواً
الأستاذ الدكتور محمد المجالي .... عضواً
الأستاذ الدكتور زياد الزعبي .... عضواً

الإهـــداء

إلى من كانوا لي خير سند وأنيس

إخوتي وأخواتي

شكر وتقدير

يطيب لي أن أتقدم بجزيل الشكر ووافر الامتنان إلى الأستاذ الدكتور نبيل حدّاد الذي أشرف على هذه الأطروحة، وكان له الدور الأبرز في تقديم النصح والإرشاد وتذليل العقبات التي اعتورت طريق الأطروحة، فكان لي الناصح والمرشد والموجه، فقد منَّ عليّ بعلمه الوفير ورأيه السديد، ممّا حفزني ودفعني إلى مواصلة الكتابة.

وأتوجه كذلك بالشكر الجزيل وعظيم الامتنان إلى الأساتذة الأجلاء الذين تكرموا بالموافقة على مناقشة هذه الأطروحة وتحملوا عبء قراءتها وهم: الأستاذ الدكتور خالد الكركي، والأستاذ الدكتور خليل الشيخ، والأستاذ الدكتور محمد المجالي، والأستاذ الدكتور زياد الزعبي.

المحتويات

الملخص

إشكالية المؤلف –السارد- البطل في أعمال غالب هلسا

إعداد
هيام أحمد شعبان

إشراف
الأستاذ الدكتور نبيل حداد

تهـدف هـذه الأطروحة إلى قراءة أعمال غالب هلسا القصصية والروائية، ضـمن مقاربـة تحليلـية تتبع خطوات المؤلف/السارد/ البطل للكشف عن جماليات نصوصـه، واتخـذت الدراسـة آلية الراوي وتجلياته ومفهوم الرؤية ووجهة النظر منهجاً في مقاربة نصوصه وتأويلها.

وتكمـن أهمـية الأطروحة في تناولها جهد هذا الروائي الذي يُعد من الأدباء الذين كرسوا تقنيات الحداثة في أعمالهم، فقد عُدّ من أبرز الروائيين الأردنيين خلال القرن الماضي، وهو قاص وناقد وأديب ومفكر، خاض مجالات نقدية وفنية متعددة.

قـدمت رواياتـه شـكلاً من أشكال الرواية الجديدة على مستوى البناء الفني وتقنـيات السـرد وتعـدد الأصـوات، أو مـا يُعـرف بالكتابة (عبر النوعية) أو "الميـتارواية". وقـد توسل (غالب) لإيصال خطابه السردي إلى المتلقي عبر آليات: اللغة والحوار والحلم والتداعي والتشظي والاسترجاع.

وتبـرز خصوصية الفنان/غالب في قدرته على استحضار الماضي، ليمارس فـيه عملـية حفر وتعرية الذات يستعيد فيهما أيام الصبا ومراحل الشباب، بالإضافة

إلـــى الاعترافات التي يتم فيها استدعاء "الأنا" في الكتابة واتخاذ الذات موضوعاً لها عن طريق البحث في الماضي ومساءلة الروح.

واشـــتملت الأطروحة على خمسة فصول، تناول الفصل الأول إشكالية النوع الأدبـــي وتداخل الأنواع في الرواية مثل: السيرة الذاتية. وتوجهت عناية الأطروحة في الفصل الثاني إلى تقنيتي اللغة والحوار، وكان الحوار يحاكي طبيعة الشخصيات المتحاورة وثقافتها.

وتـــناولت الأطـــروحة فـــي الفصل الثالث موقع السارد ووقفت عند مظاهر الحداثة والتجريب ضمن تقنيتي التشظي والأحلام.

وســـعت الأطروحة في الفصل الرابع إلى تناول عنصر المكان ضمن رؤية السارد وتجربة المؤلف. وكان الزمن في الفصل الخامس إحدى التقنيات المهمة التي تناولتها الأطروحة، فعرضت لزمن الكتابة وزمن الحدث.

وتوصـــلت الأطروحة إلى نتيجة مفادها: أنّ غالب عندما يكتب يوهم القارىء أنـــه يـــتحدث عن تجربته الشخصية، إلاّ أنّه –في حقيقة الأمر– لم يتحدث عن نفسه وعن تجربته الذاتية في الرواية، إنّما يتحدث عن البطل في الرواية، وذلك باستخدامه لعـــبة فنـــية توهم القارىء بأن عمله سيرة ذاتية، وتقوم هذه اللعبة الفنية على تمازج الـــرواية بالســـيرة الذاتية لغالب، وبذلك تكون شخصية عمله الفنية مستقلة من حيث تحقيقها لشروط العمل الروائي.

مقدمة

تســعى هذه الدراسة إلى تقديم مقاربة تحليلية لأعمال غالب هلسا القصصية والروائية، إذْ تقدِّم هذه الأعمال شكلاً من أشكال الكتابة السردية الجديدة على مستوى البناء الفني وتقنيات السرد وتعدد الأصوات. في حين يمثل غالب صوتاً روائياً بارزاً ليس على المستوى الأردني وحسب، بل على مستوى العالم العربي.

ويتوزع نشاطه التأليفي في مجالات عدّة منها: الصحافة، والنقد، والمسرحية، والقصــة والرواية، لذلك يمكن القول إنّه يطرح نفسه بقوة على الساحة الأدبية، فهو قــاص وروائـــي، كتب مجموعتين قصصيتين "وديع والقديسة ميلادة وآخرون" عام ١٩٦٨م، و "زنوج وبدو وفلاّحون" عام ١٩٧٦م. وقد احتوت قصصه على مضامين اجتماعية ولغة ثرية أفادت من إنجازات القصة العربية.

ولهــذا الروائي سبع روايات احتلت مكانة متقدمة في خريطة الرواية العربية خــلال الــثلث الأخير من القرن العشرين، وهذه الأعمال هي "الضحك" ١٩٧٠، و "الخماســين" ١٩٧٥م، و "السؤال" ١٩٧٩، و البكاء على الأطلال" ١٩٨٠م، و "ثلاثة وجوه لبغداد" ١٩٨٤م، و "سلطانة" ١٩٨٧م، و "الروائيون" ١٩٨٨م.

لقــد كانــت حــياة غالب وتجربته سبباً جوهريّاً في التشظي والكوابيس التي تــزدحم في رواياته، وهو بذلك يتجاوز المعمار الفني المألوف لتأتي أعماله متناسقة مع المرحلة المنهارة التي يتشظى فيها كلّ شيء، ففي أعماله يظهر الواقع المتشظي. ويلجــأ غالــب إلـــى ذلك مازجاً السيرة الذاتية بالسرد، بالاستعانة بأسلوب الواقعية والهذيان والأحلام وتيار الوعي.

واتجهــت رواياتـــه إلـــى التمرّد على الروائي والراوي العارف بكل شيء، واســتعانت بتقنيات سرد تمنح الخطاب الروائي القدرة على إخفاء الروائي. لقد قام غالــب بلعبة الاختفاء الفنية، فيعلن عن حضوره أحياناً، ويسعى أحياناً لتحقيق درجة

مـــن الحـــيادية تمنح أصوات رواياته استقلالية مقنعة وحرية كافية، لذا يتنازل عن حقـــوقه للـــراوي الصوت، لتقدم هذه الأصوات رؤيتها ووجهات نظرها فتشارك في الحدث والسرد مشاركة فعلية.

وتـــبدو رواياتـــه ذات مـــناخ اعترافي يتأسس على مبدأ فضح الذات وهتك الحجـــب وخـــرق المواضـــعات الاجتماعـــية التـــي تسمح بقول أشياء كثيرة، هذه الاعتـــرافات التـــي أدخلها "فيليب لوجون" فيما يسمى بـــ "ثقافة النظرة" إلى الذات، وهـــي سيرة ذاتية روحية يتم فيها استدعاء "الأنا" في الكتابة، واتخاذ الذات موضوعاً لها عن طريق البحث في الماضي، ومساءلة الروح.

وقـــد حظـــيت روايـــات غالب بدراسة النقاد على مستوى المضمون وعلى مســـتوى التقنـــية الـــروائية، فثمة مقالات مختصرة عنيت بدراسة رواية بعينها من رواياتـــه، فقد كتب أحمد خريس مقالة نقدية حول رواية "البكاء على الأطلال" مشيراً فـــيها إلـــى طرق السرد التي تعتمد على تداخل السيرة الروائية بالسيرة الذاتية. كما تـــناول ســـعيد الغانمي دراسة عن "خيالات الذات المنشطرة أحلام اليقظة وانشطار الـــذات فـــي أعمال غالب هلسا" ملتفتاً إلى ملمح واحد وهو عنصر "نمو الشخصية الظلـــيّة"، وتـــناول خيـــري الذهبـــي في مقالة له بعنوان "صورة الفنان في أعماله الإبداعـــية" جهـــود غالـــب الأدبية إذ توقف عند صوت الهو وصوت الأنا في تلك الأعمـــال، وأشـــار شكري عزيز الماضي في مقالة له بعنوان "غالب هلسا وتطوّر النسق الروائي" إلى مسألة التماهي التي تعد هدفاً يسعى إليه السرد الروائي.

وهناك عدد من الرسائل الجامعية التي ناقش أصحابها بعض جوانب تجليّات الســـيرة النصـــية عند غالب. فقد تناول محمود الطويسي "البنية السردية" في أعمال غالـــب هلســـا، وتـــناول عـــبدالله قواسمة "البنية الزمانية في روايات غالب هلسا"، بالإضافة إلى "بنية النص السردي عند الروائي غالب هلسا" لثائر يوسف.

ويُســـتخلص ممـــا تقـــدم، أنّه لم تفرد لروايات غالب وقصصه دراسة شاملة تتـــناول "إشـــكالية العلاقة بين المؤلف –السارد– البطل" فمنهم من تناول عملاً بعينه

مقتصـــراً على تحليل مضمونه، ومنهم من عالج عملاً أو أكثر مقتصراً على جزئية فنية ومتجاوزاً التقنيات الفنية الأخرى التي تتعلق بموضوع الدراسة.

وأفـــادت الأطـــروحة من بين ما أفادت من مناهج البحث بخاصة من المنهج النفســـي الـــذي يفـــيد أحياناً من مقولات علم النفس عند معالجة مسائل تيار الوعي وطبـــيعة الشخصـــيات، ومـــن المنهج الاجتماعي الذي يفيد في الكشف عن الهموم الاجتماعية والسياسية ضمن رؤية المؤلف- السارد- البطل، وقد لجأت الدراسة في ســـبيل الكشـــف عن هذه المسألة إلى قراءة كتب نقدية تتعلق بالراوي وعلم النفس، والحداثة فضلاً عن الاستعانة بالدراسات النقدية التي عُنيت بالأدب الروائي الأردني خاصة،والأدب الروائي عامة.

أمّـــا دوافـــع الدراســـة فكانـــت كثيرة، منها تنوع نصوص غالب السردية، واحـــتواؤها علـــى تقنـــيات ســـردية حداثية تفتح آفاقاً جديدة أمام القارىء، وتغريه بقـــراءات متـــنوعة، لأنّ رواياتـــه تعدّ نصاً مفتوحاً، وفضلاً عن ذلك فغالب روائي ملتزم، عكست رواياته هموم الأمة ومعاناتها، بطريقة تستحق القراءة النقدية الكاشفة المتأنية.

جـــاءت الأطروحة في خمسة فصول: تناول الفصل الأول أعمال غالب هلسا مركـــزاً على إشكالية النوع الأدبي والحدود الفاصلة بين السيرة والرواية. إذْ تدخل اللعبة الروائية عند غالب في أساليب متنوعة ومتداخلة ضمن الترجمة الذاتية فتوهم القـــارىء بأنّ ما يقرأه سيرة ذاتية، وهكذا ظل غالب يواجه متلقيه بها التحدي، فمادة مـــا يكـــتب مســـتقاة من واقع حياته، لكن شخصية عمله الفنية مستقلة فنياً من حيث تحقيقها لشروط العمل الروائي.

وتـــناول الفصل الثاني اللغة والحوار/ المنابع الثقافية، وحاول غالب في هذا الفصل أن يجسّد الواقع الفعلي لهذه الشخصيات في حوارها وسلوكها، وكان مع كل شخصـــية يرتدي قناعاً خاصاً ليقدم الشخصية على نحو مقنع، لذلك تكتنف قصصه ورواياتـــه الحـــوار باللهجـــة العامـــية، ليعطي صورة دقيقة ومقنعة توضح ملامح الشخصية. وإنّ أبرز ما يشغل غالب هو كلام الشخوص، فجاءت لغة رواياته تعكس

الحالة النفسية المشوشة لأفكار الإنسان ومشاعره، وقد أعطى غالب شخوصه حرية التعبيـر عـن رؤيـتها بلهجتها سواء أكانت عراقية أم أردنية أم مصرية. وتمتلىء نصوصـه بمفردات تنتمي إلى واقع الحياة الاجتماعية لتحقق أكبر مستوى ممكن من الإيهام بالواقعية.

ويركـز الفصـل الثالث على موقع السارد/مظاهر الحداثة والتجريب متناولاً تقنيتـي التشـظي والأحلام ضمن رؤية المؤلف/ السارد/ البطل. ويلحظ أنّ مكونات البـناء الروائـي عند غالب تتشظى وتتبعثر دون أن تعتمد على أي ترتيب منطقي، وهـذا يأتي ضمن رؤية معينة يريد أن يبرزها الروائي؛ ليعبّر عن حالات الانكسار والانهـزام والتشـرذم التـي يعيشها الإنسان العربي. واستعان بالحلم فجعل أبطاله يهربون نحو الحلم ليحقق التوازن النفسي الذي فقده في عالم الواقع.

واخـتص الفصـل الـرابع بالحـديث عن تجليات المكان بين رؤية السارد ومـرجعية المؤلف. ومن الملاحظ أنّ المكان جاء منتجاً للحدث وللشخصية ولوجهة النظـر، وكاشـفاً عـن درجة وعي الروائي وقدرته وتعبيره عن قضاياه الراهنة. وتوقـف غالـب عـند المكان وتفصيلاته، لينقل صورة واضحة عنه وليمنحه نكهة محلية خاصة.

أمّـا الفصـل الخـامس الأخيـر فقد تناول تقنيات السرد/زمن الكتابة وزمن الحدث. إذ توقفت الدراسة عند أبرز مظاهر السرد باحثة عن التقنيات الزمانية التي اسـتخدمها الروائـي. وتعرض هذا الفصل إلى مفهوم الزمن، والسرد الاسترجاعي والاسـتباقي. ويشـكل الزمن عنصراً بارزاً في أعماله،وقد وظّفه الروائي ليوضح وجهة نظره الخاصة ووجهة نظر شخصياته إذْ يتطلع عبر الزمن إلى ما يجري في العـالم مـن أحـداث ونزاعات وتناقضات. وحاول غالب في هذا الفصل أن يجسّد الإحسـاس بالزمن مركزاً –في أحيان كثيرة– على الزمن النفسي، ولكنه لا يهمل –في الوقت نفسه– الزمن الخارجي الذي ينسج منه خيوط رواياته.

وأخيـراً، لا يسـعني إلاّ أن أتقـدم بجزيل الشكر ووافر الامتنان إلى الأستاذ الدكتور نبيل حدّاد الذي أشرف على هذه الأطروحة، وكان له الدور الأبرز في تقديم

النصح والإرشاد، وتذليل العقبات التي اعتورت طريق الأطروحة، فكان لي الناصح والمرشد والموجه، فقد منّ عليّ بعلمه الوفير ورأيه السديد، مما حفزني ودفعني إلى مواصلة الكتابة.

كما أتوجه بالشكر الجزيل وعظيم الامتنان إلى الأساتذة الأجلاّء الذين تكرموا بالموافقة على مناقشة هذه الأطروحة وتحملوا عناء قراءتها. وهم: الأستاذ الدكتور خالد الكركي، والأستاذ الدكتور خليل الشيخ والأستاذ الدكتور محمد المجالي، والأستاذ الدكتور زياد الزعبي.

الفصل الأول

أعمال غالب هلسا
إشكالية النوع الأدبي

مقاربة عامة

بات من الصعب التمييز بين الأنواع الأدبية في الكتابات المعاصرة، فقد انتهكت الحدود، وخرقت المبادئ بين الأجناس الأدبية. وإنّ مسألة الأنواع "لم يعد لها ثباتها القديم، وأصبح كلّ نص جديد كأنة نوع في ذاته، ولم يعد من السهل أن تجمع مجموعة من النصوص لتقول إنّها تنتمي إلى نوع أدبي واحد"[١].

وصارت نصوص هذه المرحلة تتجه نحو التجنيس، أي أنّها إبداعات تبحث عن انتماء أو هوية أدبية تميزها عن المألوف أو السائد، ومعنى ذلك أنّ "كلّ نص أدبي إذا اكتملت فيه شروط العمل الإبداعي يجب أن يخضع للتصنيف، لأنّ كل نص قابل للتصنيف بما يحتوي من صفات وخصائصن شكلية وتركيبية وموضوعية تجعله يختلف عن غيره"[٢]. ويبرز هذا القول جلياً في قول "محمد برادة "في ترجمته لأصل الأجناس الأدبية لـ "تودوروف"أنّ "كلّ نص يستند إلى جملة خصائص تسمح بتنويعه وإدراجه ضمن نوع أدبي عام، مهما بلغت درجة انتهاكه للقواعد الأولية لذلك الجنس"[٣].

ولا شك أنّ هذا القول يشير بوضوح إلى ضرورة التجنيس. ومن ثم الدخول إلى هوية العمل الأدبي، إنّ الأنواع الأدبية – بغض الطرف عن مسألة الكم – تتميز بالتنوع والغنى في الأساليب الفنية، ويمكن التعامل معها على أنّها نصوص مفتوحة "تعيش تطوراً مستمراً ينمو على جغرافيا التاريخ الأدبي، لكنه ليس تطوراً تدريجياً، أو من النوع الذي يحافظ على ثوابت مستقرة في بنية الصنف الأدبي خلال فترات التعاقب التاريخي"[١]. وينفي هذا الرأي وجود صنف أدبي نقي وخالص، في ظل ما أفرزته الحداثة من اتصال وتداخل بين الفنون، فتداخلت الرواية مع السيرة،

---

(١) دومة، خيري، تداخل الانواع في القصة القصيرة(١٩٦٠-١٩٩٠) الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٨ م، ص ٢٦٠.

(٢) الأسدي، عبد ا لستار، النص والصنف: الأفق المفتوح خارطة التزاوج للأصناف "جينيت، باختين، تودوروف" مجلة "كتابات معاصرة"، م ١٠، ع ٣٧، أيار- حزيران، ١٩٩٩م، ص ٦٨.

(٣) تودوروف، تزيفتان، أصل الأجناس الأدبية، ترجمة: محمد برادة، مجلة "الثقافة الأجنبية "، ع ٢١، ١٩٨٢م، ص ٤٤.

(٤) دوبرو، نظرية الأجناس الأدبية في القرن العشرين، ترجمة باقر باسم، مجلة "الثقافة الأجنبية"، العددان(٣-٤)، ١٩٩٧م، ص ٥٩.

وأصبحت قادرة على التقاط اليومي والمعيش، وتأثرت بالفن التشكيلي، واستعملت كثيراً من تقنيات السينما مثل: التوليف، والتقطيع والمشهد.

ولقد شهدت الرواية العربية المعاصرة نزوعاً واضحاً نحو السيرة الذاتية، أو ترجمة الحياة الشخصية [2]. وصار استحضار السيرة الذاتية وإعادة كتابتها داخل النص من السمات البارزة للخطاب الأدبي المعاصر. فالعديد من "القصص والروايات التي ظهرت حتى الآن في جميع اللغات، إذا فحصت جيداً، لوجدت أنّها تقوم على تجارب ذاتية للمؤلف"[1]. واهتم النقاد بأدب "السيرة الذاتية"وعُدّ – برأي الكثير منهم – واحداً من أكثر المواد امتاعاً وجاذبية، لا سيما إذا توافرت له عناصر الجذب والتأثر، التي تتمثل في ثراء التجربة، وملكات الكاتب الإبداعية. غير أنّ السيرة الذاتية بوصفها "فناً أدبياً أراده النقد أن يكون قائماً بذاته"[2] لقيت نقاشاً واسعاً نحو الصعوبات التي جابهت النقاد في تحديد سمات واضحة لها.

ويعتقد أنّ العمل الفني الذي أنجزه الفرنسي فيليب لوجون في كتابه(الميثاق السيرذاتي) في تعريف السيرة الذاتية بأنها حكي استعادي نثري يقوم به شخص واقعي عن وجوده الخاص، وذلك عندما يركّز على حياته الفردية وعلى تاريخ شخصيته بصفة خاصة[3]. من أكثر المحاولات في استيضاح مميزات السيرة الذاتية وخصوصيتها.

ويمكن أن ينظر إلى وجود نوع من الخلط والتداخل بين السيرة الذاتية ورواية السيرة الذاتية -وعلى وجه العموم- يبدو أنّ ثمة تقارباً كبيراً بين سيرة المؤلف بكونها "صيغة تقدّم سرداً تاريخياً مقصوداً كاملاً لحياة إنسان، أو على الأقل تركّز على الجزء الأكبر من حياته"[١].

---

(١) لوكاش، جورج، الرواية التاريخية، ترجمة: صالح جواد الكاظم، سلسلة الكتب المترجمة (٤٩)، دار الطليعة بيروت، منشورات وزارة الثقافة والفنون، الجمهورية العراقية، ١٩٧٨م ص ٤٤٢.

(٢) عبد الدايم، يحيى، الترجمة الذاتية في الأدب العربي الحديث، دار إحياء التراث العربي، بيروت، لبنان، ١٩٧٤م، ص ٤٣٢.

(٣) البحري، محمد،في السيرة الذاتية النسائية، مجلة "فصول"م ١٦، ع ٤ ربيع ١٩٩٨م، ص ٢٩.

(٤) الباردي، محمد، السيرة الذاتية في الأدب العربي الحديث حدود الجنس وإشكالاته، مجلة الآداب، العددان (١-٢) شباط، ١٩٩٨م. ص ٦٨.

(٥) راغب،نبيل، فنون الأدب العالمي، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان- لبنان، (د.ت)، ص ٥٢.

ولمـــزيد مـــن التوضيح يجدر التوقف عند هذه الظاهرة التي صارت تعرض بشـــكل لافـــت في القص العربي وفي الأدب العالمي على حدٍّ سواء"من جويس إلى بروست، ومن فرجينا وولف إلى مارجريت دوا. وما من شك في أنّ العنصر السير ذاتـــي قد قاد إلى ثورات هامة في تاريخ النوع الروائي، لا سيما بروز علم التحليل النفسي وتقنية تيار الوعي "[١]. ويستخدم هذا المصطلح "للدلالة على منهج في تقديم الجوانب الذهنية للشخصية في القصص"[٢].

لقـــد أضـــحت ظاهرة السيرة الذاتية سمة شائعة في القص الجديد. وفي هذا الـــنطاق يمكن الذهاب إلى أنّ علاقة الرواية العربية بالسيرة قد أعطاها زخماً جديداً للتفاعل مع الذات والمجتمع. ومن الأمثلة على الروايات التي تأخذ شكل سيرة ذاتية أو تكـــاد تقتـــرب مـــنها: (زينب) لمحمد حسين هيكل ١٩١٤م، و"أديب"لطه حسين ١٩٣٥م،و "عصـــفور مـــــن الشرق"لتوفيق الحكيـــم ١٩٣٨م، و"الأيام"لطه حسين ١٩٣٩م، و"قـــنديل أم هاشـــم"ليحيـــى حقي ١٩٤٤م، و"الحي اللاتيني"لسهيل إدريس ١٩٥٤م، و"موســـم الهجـــرة إلـــى الشـــمال"للطـــيب صالح، ١٩٦٥م، و"الحب في المنفى"لبهاء طاهر ١٩٩٥م[٣]، والأهم من كل هذا إبراهيم الكاتب للمازني.

وربمـــا تُعـــدّ هـــذه الكتابات نماذج حية تسعى إلى تقديم شكل سردي حديث تـــتقاطع فـــيه الرواية مع السيرة الذاتية، بهدف انتهاك الحدود وكسر الحواجز بين الأجناس الأدبية.

وقـــد يظـــن القـــارئ أنّ كتابة السيرة الذاتية تتحقق بالسرد الفج للأحداث أو بالنقل من الذاكرة. بيد أنّ هذا فهم لا يستند إلى الحقيقة في شيء، لأنّ السيرة الذاتية فـــن جامع لأجناس الأدب، يلتقي بقدرات الكاتب الإبداعية وثقافته ورؤيته الفلسفية، بالإضافة إلى إحاطته التامة بالسياق التاريخي والاجتماعي.

---

(١) دومة، خيري، تداخل الأنواع في القصة القصيرة، مرجع سابق، ص ٦٠-٦١.
(٢) همفري، روبرت، تيار الوعي في الرواية الحديثة، ترجمة: محمود الربيعي، ط٢، دار المعارف، مصر، ١٩٧٥م، ص ١٦.
(٣) درويش، أحمد، تداخلات النصوص والاسترسال الروائي تقاطعات رواية السيرة الذاتية ورواية الاغتراب، مجلة "فصول"، م١٦، ع٤، ربيع ١٩٩٨م، ص ٣٦.

وتمـــثّل الســـيرة الذاتية جزءاً مهماً من الأعمال الأدبية، لما تمتلكه من قدرة على البوح والكشف والتعرية، وتحقق السيرة الذاتية "تخفيف العبء عن الكاتب بنقل التجـربة إلى الآخرين، ودعوتهم إلى المشاركة فيها، فهي متنفس طلق للفنان، يقص فـيها قصـــة حياة جديرة بأن تستعاد وتقرأ، وتوضح موقف الفرد من المجتمع، كما تمــنحه الفرصة لإبراز مقدرة فنية قصصية إلى حد كبير، وتريحه نفسياً لأنها تستند إلى الاعتراف "[٢].

ومـــن الواضـــح أنّ الـــبوح يـــريح الكاتب والقارئ معاً، فالكاتب يجد نفسه مضـــطراً للبوح عن الذات وتسريب جزء مما عاشه إلى الرواية. وحينما يفعل ذلك يكـــون كمـــن يقـــف أمـــام طبيب نفسي يشاركه هذا العبء. إنّ هذه الرغبة بالبوح والاعتـــراف عبـــر الرواية تكاد تكون سمة أساسية عند غالب هلسا الذي يحاول أن يكشـــف عن أسراره الخاصة بكل حميمية، ليشعر القارئ بنوع من التوازن النفسي وبأنه ليس حاله شاذة، "ولعل الفنان نفسه يبحث، من خلال مكاشفاته السرية والأكثر حميمية عن مثل هذا التوازن والطمأنينة الداخلية تماماً مثل المسيحي الكاثوليكي بعد الاعتـــراف للكاهن أو المريض بعد جلسة مع طبيبه النفسي"[١] ، ويجد القارئ نوعاً مـــن الأدب فيه كثير من الحميمية مثل"مؤنس الرزاز"في معظم أعماله، وعند"إلياس فـــركوح"في قامات الزبد، وعند "جمال ناجي"في الطريق إلى بلحارث. ومن الأدب النسوي نذكر "سميحة خريس"في شجرة الفهود وتقاسيم العشق، و"ليلى الأطرش "في وتشرق غرباً. قد يكون في هذه الأعمال قدراً كبيراً من السيرة الذاتية. ونجد "محمد شـــكري"فـــي الخبـــز الحافي على درجة كبيرة من الجرأة والمكاشفة فهو يجمع بين الرواية والسيرة دون مواربة.

ولا شك في أنّ الملامح العامة في الرواية هي ملامح السيرة الذاتية، فالسيرة الذاتية شكل فني يتعامل مع الوهم والواقع مثل الرواية، وإنّ "كليهما يستند إلى تذكر خـــاص لوقائـــع وشخوص من حياة الكاتب.وتلك هي المشكلة: إنّهما معاً يقيمان في

---

(١) عباس، إحسان، فن السيرة، دار صادر بيروت، دار الشروق، عمان،١٩٩٦م، ص ٩٩-١٠٠.
(٢) أبو نضال، نزيه، غالب هلسا وببليوغرافيا مصادره الكتابية، وزارة الثقافة، عمان، ٢٠٠٢م، ص ٤٠.

المـــنطقة التـــي تفصل بين الخيال والحقيقة"[١] ويمكن للسيرة الذاتية أن تنقل الحقيقة ويكون "الصدق هو الركن الأساسي المطلوب "[٢] فيها. وتكاد تكون كمية الوهم فيها معدومـــة لا تذكر. فالسيرة "ربما تحتمل من الحقيقة ما يكفي وربما يعتريها جوانب أخرى من الخيال"[٣].

أما الرواية فتعتمد على التخييل والإيهام. صحيح أنّ الروائي ليس معنياً بنقل الواقـــع نقلاً حرفياً، إنّما يحوّر ويضيف ويحذف منه. ويستخدم لعبة السيرة لأن فيها إيهاماً بالصدق فيشعر القارئ أنها صادقة وحقيقية.

وقد رأى نقاد الأدب "أنّ الحد المميز بين الترجمة الذاتية المصوغة في قالب أو شـــكل روائي،وبين الرواية الفنية المعتمدة على الحياة الشخصية لكاتبها هو التزام الحقـــيقة، فالكاتـــب لا يستســـلم لعناصـــر الفن الروائي الذي جنح به بعيداً عن هذه الحقـــيقة، إلـــى جانب الكشف عن غرضه، فيعلن أنه يكتب ترجمته الذاتية في هذا البـــناء الروائي، كما يعلن عن اسمه الحقيقي، ويهدف إلى أن يكون مفهوماً على أنه الكاتـــب الحقيقي لشخصياته، وأحداثه الخاصة. هنا يكون العمل ترجمة ذاتية، بغض النظـــر عـــن تضـــمنه قدراً من تفصيلات غير حقيقية، أما إذا خلع على نفسه اسماً مدعى يقصد به أن يفهم أنه يكتب قصة، فالعمل يكون قصة "[١] ، ونادراً ما يستخدم الروائـــي اسمه الحقيقي إلا في حالات نادرة منها استخدام (غالب) اسمه الكامل في ثلاثة وجوه لبغداد.

وتحقـــق الـــرواية وهي توظّف السيرة خروجاً على الأنماط الأدبية السائدة، وتمكـــن من الوصول إلى وهم القارئ. وفي واقع الأمر، هناك عناصر مشتركة بين الأجـــناس الأدبـــية "وإنّ لعبة الدوال والنظم التي تبنى بها كل كتابة أدبية – والسيرة الذاتية أدب – تجعلنا نتساءل عن مدى الاستيهام الذي يلازم عملية الصياغة، بما في

---

(١) دومـــة، خيـــري، روايـــة الســـيرة الذاتية الجديدة قراءة في بعض "روايات البنات": في مصر التسعينيات،مجلة "نزوى"، ع ٣٦، اكتوبر ٢٠٠٣ م ص ٥٩.

(٢) منيف، عبدالرحمن، رحلـــة ضوء، المؤسســـة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ٢٠٠١ م، ص ٥٥.

(٣) ماي،جورج، السيرة الذاتية، ترجمـــة: محمد القاضي، عبدالله صوله، ط ٢، بيت الحكمة، ١٩٩٢م، ص ١٧٨.

(٤) عبد الدايم، يحيى، الترجمة الذاتية، مرجع سابق،ص ٤٢٧.

ذلـــك صـــياغة كاتـــب الســـيرة لتصوراته الاسترجاعية وحتى لمدوناته اليومية أو لاعترافاته"[٢].

وتبقـــى النصوص الروائية حاملة لأصداء كثيرة من سيرة الكاتب، ولكن هذا لا يعنـــي أن ما يكتبه هو من جنس السيرة الذاتية الخالصة، إنّما هي نوع من الكتابة فـــيه كثير من سمات السيرة الذاتية "والحقيقة أنّ السيرة الذاتية هي شكل فني يتعامل مع الفن والواقع كالرواية تماماً"[٣].

إنّ مـــا دعا الدارسة إلى النظر في مسألة "السيرة الذاتية"في الخطاب الروائي المعاصـــر هو كثافة حضورها فيه، وإن كنا لا ننفي هذه الظاهرة في القص العربي القـــديم، فإننا نرى أنّ حضور (الذات/ السير)"في ذلك الخطاب أكثر تضخماً وتأثيراً في البنية الروائية بصفة عامة.

ويغلب أن يكون السرد في روايات غالب من النوع الاعترافي الذي يبوح فيه الروائـــي بأسراره. تضع روايات غالب القارئ في حيرة، وتوقعه في الإيهام، فيرى نفســـه أمام سيرة ذاتية للكاتب، كما يمكن أن نتصور قبل الدخول إلى متن الروايات التســـاؤل الذي يلح على القارئ. هل نجح غالب في توظيف السيرة الذاتية؟ وما هي الأســـئلة التي طرحتها تجربته على الرواية العربية من جهة، وعلى السيرة من جهة أخـــرى ؟ وإلـــى أي حـــد يمكن الحديث عن نجاح هذه التجربة في استلهام السيرة الذاتية.

إنّ الـــرواية التـــي كتـــبها بتجربة السجن تبدو كأنها توثيق حي لمذكراته في الســـجن، لأنه يريد أن يحوّل الوثيقة إلى اعتراض ويحوّل لعبة الاستفادة من السجن التي تتحول بدورها إلى رواية. هناك إذن خلط جميل بين السجين والروائي. وهناك شبه بين السيرة والرواية إذ يصبح البطل هو نفسه الروائي والسارد.

---

(١) العـــيد، يمنـــى، السيرة الذاتية الروائية الوظيفة المزدوجة دراسة في ثلاثية حنا مينه، مجلة "فصول"م ١٥ ع ٤، ١٩٩٧، ص ١١.

(٢) برنارد، برغوتري، ماوراء الرواية، مجلة "آفاق عربية"، ع ٥ السنة السادسة عشرة، ١٩٩١ م، ص ٩٥.

ويبدو من غير الممكن قراءة نتاج غالب القصصي والروائي بمعزل عن جدل السيرة الذاتية، ومرد ذلك كون غالب ينتمي إلى طائفة من الكتّاب الذين حاولوا أن يطابقوا في إبداعاتهم بين (المؤلف والسارد والبطل).

ولعلّ ما يميز غالب عن كثير من الكتّاب العرب، أنّ رواياته تقدم عوالم يمتزج فيها الخاص بالعام، والأدبي بالفكري، والسياسي بالاجتماعي. وليس من شك في أنّ تجربة غالب الروائية تنطوي على بعض العناصر السير ذاتية الصريحة التي لا سبيل إلى إنكارها، كما لا يجوز أن ننكر "أنّ السيرة الذاتية بالنسبة لغالب ليست سيرته الخارجية المعروفة، بل هي أساساً سيرته الداخلية سواء في عالم اللاوعي، أو عالم الطفولة. ذلك أنّ العمل الإبداعي كما يراه غالب هو إنتاج رؤية وليس تجسيداً لإيديولوجية أو نظام فكري، وهذه الرواية هي الصورة التي يكونها الأديب عن نفسه وعن العالم، وإنّ غالبية هذه الرؤية غير واقعية"(١).

وقد كان "مؤنس الرزاز" في طليعة من غامر في إبراز السيرة النصية في رواياته. وتكاد تكون هناك نقاط التقاء بينه وبين غالب في البوح والكشف والاعتراف، إذ تشكل هذه العناصر مفاتيح جوهرية لدى المتلقي. وتعكس تجربة كل من مؤنس الرزاز وغالب رؤية مستمدة من حقائق تاريخية ذات صلة حميمة بالمؤلفين. ويصبح هناك شبه كبير بين السيرة والرواية. إذ يصبح البطل هو نفسه الروائي والسارد.

- ١-

تكمن خصوصية المجموعة القصصية "وديع والقديسة ميلادة وآخرون" في أنّها تحتفي بمناخات الأردن الاجتماعية والسياسية في فترة الثلاثينيات والأربعينيات. وتنطلق من واقع الريف الأردني. وفي الوقت ذاته تتميز بعنايتها بالأسطوري "فهي تقوم أيضاً على خلفية معتقدية أسطورية جوهرها الشعوذة والقدرة على المفارقة حاملة السر الإلهي لبعض البشر الذين يدعون بأنهم آلهة أو أشباه آلهة أو مفوضون

(١) أبو نضال، نزيه، غالب هلسا وببلوغرافيا مصادره الكتابية، مرجع سابق، ص ٤٩-٥٠.

مـــن الآلهـــة، وهم لذلك وصايا على العباد، يدفعون عنهم المرض ويمنحونهم التوبة ويدخلـــونهم جـــنات النعـــيم "[١] . ينتقد غالب في مجموعته "وديع والقديسة ميلادة "الواقع الاجتماعي السيء ويصور الحياة الكئيبة للريف الأردني، كما يسلط الأضواء علـــى ســـلبيات كثيرة كان يعاني منها المجتمع الأردني، مثل الخرافات، والشعوذة، والفساد، والتخلف.

ويعـــتمد في قصصه على العنصر الحكائي، كما يعتمد على الدمج بين ماهو عادي وماهو خارق للعادة، وبين الواقعي والسحري، ذلك أنّ عناصر النص تبدأ من الواقـــع المعيش أو توهم به بدءاً من تسمية الأماكن بوصف عادات الناس وتقاليدهم وطقوس معيشتهم اليومية. غير أنّ الابتعاد من العادي إلى الخارق يتم بشكل عفوي دون تكلف "إنّ ارتباط الشخصيات بالعجائبي هو تثمين للتيمات بالكثافة التخييلية التي تخلـــق شخصية عجائبية محضة أو عادية، تؤسس لأفعال عجيبة"[٢] إذ تبدو الأشياء الغـــرائبية جزءاً لا يتجزأ من طبيعة الحياة نفسها. كما هو الحال في قصة (البَشْعَة) وقصة "وديع والقديسة ميلادة".

وحـــاول غالـــب أن يجعل القرية مكشوفة. وقد عزز هذا الكشف بشخصيات القصـــة التي دفعتها مواقفها السلبية تجاه القرية إلى فضح الممارسات الخاطئة فيها ونقـــدها. ويـــزيد من ذلك أنه يتعامل مع قرية متخلفة تقع في بيئة تؤمن بالشعوذة. محاولاً بذلك أن يعمق وعي القارئ بالاجتماعي والسياسي. ويترك الراوي الذي هو المؤلف لشخصياته أن تعلق أو تتحدث بما جرى بصورة تظهر حياديته ورغبته في جعل الواقع الاجتماعي يكشف عن حقيقة ما كان يجري، وجوانب الخطأ الذي يمثّل الواقع الراهن في أزماته وخيباته.

وتهـــتم قصة (البَشْعَة) بالجانب النفسي للشخصيات. إذ استطاعت أن تتلمس أثر البيئة والتقاليد فيها. كما جاءت (البَشْعَة) تسجيلاً لمرحلة من حياة البطل وتجسيداً لواقـــع وتقالـــيد معـــروفة فـــي العشائر الأردنية. فالقصة تجسّد على مستوى بنيتها

---

(١) المصـــلح، أحمـــد، ذاكـــرة الواقع وفضاء المتخيل الأدبي "، "دراسات تطبيقية"، مطابع الدستور التجارية، عمان، ١٩٩٩م، ص ٨٦.

(٢) حليفي، شعيب، بنيات العجائبي، مجلة "فصول"م ١٦، ع ٣، ١٩٩٧م، ص١١٦.

الســطحية أزمــة ذلك الشخص الذي يدعى "سعيد"وتعود أزمته إلى إقامة علاقة مع امرأة متزوجة. ويتحول إلى مذنب بسبب علاقته بتلك المرأة.

ويــواجه سعيد المجتمع الذي يريد أن يقيم عليه الحد لارتكابه هذه الجريمة. وتنتهــي هــذه الأزمــة بالموت. لقد قتل سعيد نفسه بعد إصابته بالعنة وعجزه عن مواجهته المجــتمع "قالت زينة بصوت خافت مستسلم: إنه ملقى هناك، غارق في عــرقه لا يكف عن الارتعاش"[١]. وتخبر القصة أنّ (سعيد) كان ضحية لثقافة شعبية مســتقرة فــي البنــية الاجتماعية. لقد أدرك أنه مذنب. وهذا يعني أنه سيفشل أمام الاختبار المعروف (البَشْعَة). وترصد القصة من جانب آخر تلك الواقعة قبل الموت وتشترك في تحديد الجرم الذي يقود إليه.

إنّ قصــته (البشــعة) التــي تــبدأ بحادثــة الموت فجأة ترتفع إلى مستوى الأســطورة.وإنّ الأمــر اللافــت للنظر أنّ سعيداً حاول أن يتمرد على حياة القرية وتقالــيدها بإقامــة علاقة حبّ مع امرأة متزوجة، ولكنه لم يرفض الاستجابة لقرار العقاب. لأنّ هذا القانون لا يمكن الفرار منه. ولكن هناك محاولات رفض تمثلت في محاولــة الأخ الأكبر لسعيد تجنيب أخيه المصير المنتظر. إذ يوضح للرجال أنّ ثمة إمكانية لاحتراق لسان أخيه. على الرّغم من براءته. وهنا يظهر اقتراح بديل للبشعة فــيقول للأخ الأكبر: "اسمع يا أبو علي: هل تضع ابنك علي في حجرك وتقسم "أن أخاك بريء؟ نحن نقبل ذلك منك "[٢].وتتدخل أم سعيد وتطلب منهم أن يسألوا زوج المــرأة. لكن الأمر الغريب هو قيام الأم والشاب سعيد والمرأة المتزوجة ليلاً يشكل انعطافــه في القصة، ففي ظل المناخ الجنائزي في القرية الذي يرسمه غالب، تذهب الأم وتأتــي بالزوجة لتقضي تلك اللية مع ابنها. وهنا صورة مناقصة تماماً لسطوة البشــعة. فــالأم والــزوجة تتحديان الشرط الاجتماعي فتقومان باستئناف الجريمة بطــريقة علنية، والرفض هنا يتخذ شكلاً آخر، هوإعادة ارتكاب الجرم المؤدي إلى المــوت. ويرتبط "الجنس بالموت بالقدر في هذه القصة بتشكيل رهيب يشع ويتكشف

(١) هلسا، غالــب، وديــع والقديسة ميلادة وآخرون، ط ٢، دار أزمنة للنشر والتوزيع، عمان، ٢٠٠٢ م، ص ٢٥.
(٢) نفسه، ص ١٦.

حسب واقع البيئة وسطوتها"[١]، وتعلق الأم مصير ابنها الذي "يهجر فراش امرأة بيضاء وسمينة يسيل لعاب من يراها، يهجر سريراً ومراتب لينة ليعاشر امرأة سمراء ممصوصة كعصا الفرن! هل عميت عيناه حتى لا يرى غير ابنتكم ويهجر فراشاً طرياً"[٢]. لقد استرجعت الأم المرأة الضامرة وأدخلتها حجرة ابنها. وتسترجع شبابها مع أبيه الشهواني الذي ضربها ليلة الزفاف، ولم تتوقف عندما ما أغمي عليها. وعندما ترى خوف ابنها تصرخ "أتبكي"؟ كان أبوك فاجراً ولكنه لم يبك قط.. لقد مات وحاجبه معقود وهو يهدر كالجمل الهائج. لم أسمعه أبداً يشكو أو يتألم... أبداً..."[٣].

وأما قصة (القديسة ميلادة) فتأتي نموذجاً للتخلف والخرافات التي تعشش في مجتمع الريف والبداوة. وفي القصة هناك القرية التي تجمع النمطين: الريفي والبدوي في لحظة ذهابهم إلى القديسة ميلادة طلباً للاستشفاء. ويسجل الراوي في القصة مفارقات غريبة من أجواء القرية. ويأتي السرد بصوت الغائب مع تبئير مركز على منظور الطفل(وديع) والطفلة (ميلادة).إذ يتم "تقديم البطل بصوت الغائب،، راو يروي قصته، أو راو يروي عن أشخاص يعرفهم"[٤].

إنّ التعارض قائم بشكل خفي بين الأب (سمعان) الذي يستغل ابنته للحصول على المال وبين (وديع) الباحث عن طفولته في حلم اليقظة. وهنا يبرز عالمان: عالم الكبار ممثلاً في الكذب والنفاق. وعالم الصغار المشدود إلى اللعب والبراءة. من هنا يمكن القول، إنّ قصة (ميلادة) تمتح من عالم الطفولة. الطفل (وديع) هو الوحيد الذي يعرف القراءة وشاهد العيان الذي ينقل أخبار ظهور العذراء لطفلة ارثوذكسية. فالراوي "هو الذي يتولى وظيفة التصوير والمراقبة فيمهد لخطاب الشخصيات "[٥]، ومن الواضح أنّ الخطاب القصصي يكشف عن حالة من التزييف والكذب تسكن

---

(١) أبو عوف، عبدالرحمن، البحث عن طريق جديد للقصة المصرية دراسات نقدية، الهيئة المصرية العامة للتأليف، ١٩٧١م، ص٥٧.

(٢) وديع والقديسة ميلادة، ص ١٤.

(٣) نفسه، ص ١٩.

(٤) خوري، إلياس، ملاحظات على الكتابة القصصية بحث ضمن كتاب: دراسات في القصة العربية وقائع ندوة مكناس، مجموعة كتّاب، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ١٩٨٦م، ص ٦٠.

(٥) الغانمي، سعيد، أقنعة النص، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ١٩٩١ م، ص ١٤٤.

الشخوص، كما يكشف عن مدى الفساد الأخلاقي الذي يسكن الواقع، وهذا الترهين السردي يكشف عن حضور الروائي في عمله.

ويطلع الراوي القارئ على واقع الشخصيات دون وساطة، فتبرز (نجمة) التي تتذكر ابنها الأكبر في عمان. وعودة التاجر وزوجته عزيزة الملطوشة. وعيسى أبو راس المشلول. وعبر هذه النماذج، يمكن للقارئ أن يتكشف الواقع المأساوي الذي تحياه هذه النماذج.

ومن اللافت للنظر أنّ هناك وقائع ذاتية من الممكن أن تكون مشتركة بين الراوي والشخصية والمؤلف. وبشكل يؤكد أنّ الراوي بصيغة (الهو) هو نفسه الشخصية موضوع الكلام في (وديع والقديسة ميلادة). فقصة (وديع والقديسة ميلادة) كانت كما في (زنوج وبدو وفلاحون) أقرب إلى السيرة الذاتية. ومن أمثلة ذلك تلك الشواهد التي تعود إلى ذكر بيت الطفولة وقريته ماعين، وصورة أمه (نجمة) هذا الاسم الذي يتكرر في سلطانه إذ:

> **"الصمت والضوء الخافت.. المنبعث من مصباح الجاز – وكتل الرجال الصامتين يخلق إحساسا كابوسيا يذكر بلوحة العشاء الأخير. الرجال بلا تفاصيل والملامح متداخلة يضيعها اللون القاتم الذي يحط على الدار. وظلالهم طويلة عملاقة. الصوت الوحيد كان صوت وديع الصغير يقرا – يزعق- الجريدة. عندما يتوقف وديع عن القراءة كانت الاصوات تتدفق مختلطة، زاعقة مبتهلة. معترضة –مجرد ضجة"[(١)].**

إنّها صورة من الذاكرة عالقة في ذاكرة الطفل(وديع) الذي ما زال في الصف الرابع. ولكن الأمر اللافت هو انبعاث إحساس كابوسي إلى ذاكرة الطفل يتمثل في لوحة العشاء الأخير. وهذه الذكريات مقحمة ليست من مفردات ذكريات الطفل.

إضافة إلى هذا النص الذي يعلن فيه الراوي أنه استرجع ما يرويه عن الفترة السابقة على وعيه من قريته، تلك القرية المسيحية المستحضرة بسحر الذاكرة وهي تجح إلى الطفلة (ميلادة). في هذا العمل يسترجع الراوي قريته ماعين وأمه نجمة:

---

(١) وديع والقديسة ميلادة وآخرون "ص ٧٥.

"أمام شباك التذاكر امسك الورقة النقدية بيد مرتعشة وقال بصوت مرتفع:

- تقطعي؟ مش ممكن. باين ماعند كيش اي فكرة عن الكرم الأردني وضحك"(١).

هل يحدثها عن سبب مجيئه إلى هذا البلد.؟؟ لقد ظل ذلك زمناً طويلاً موضوعه المفضل: كيف دخل السجن. وهرب منه.. وطلقات الرصاص تدوي في كل اتجاه.. والبيت التي اقتحمه والمرأة نصف العارية المبلولة الشعر وهي تصرخ.والرجل المندهش. كان متأكداً أنهم سيقبضون عليه ولكنه أفلت منهم... وتسلّل خارج البلاد مخترقاً الجبال والصحراء.."(٢).

وفي مشهد آخر يجد القارىء ملامح أخرى من السيرة الذاتية عند غالب.إنّ إحساس غالب بالحنين إلى أصحابه كان حنيناً لا يقاوم يعذبه جاذباً إياه نحو التقاء الظل بالشمس:

"هناك في الخارج الشمس والناس، يا لسعادتنا، سنكون بعد قليل احرارا مثلهم"(٣).

وفي القصة يقترب القاص (غالب) من الموت ويحاصره طول حياته، إنّها معاناة الكتابة. لكنه:

"يتشبث بأمل واه، انه من عائلة معمرين، وان اربعين عاما هي الثلث الأول من حياته..على السلم شك انه مريض. اصغى إلى جسده ليتحسس بوادر حمىّ او مغص..ولكنه ازاح ذلك بعصبية كأنه شيء مادي يعترض طريقه.."(٤).

-٢-

ويكشف عمل غالب "زنوج وبدو وفلاحون" عن رؤية تضع القارئ وجهاً لوجه أمام الواقع السياسي والاجتماعي الذي يراه القاص في طبقات المجتمع

(١) وديع والقديسة ميلادة، ص ٤٠.
(٢) نفسه، ص ٥١.
(٣) نفسه ، ص ١٢٠.
(٤) نفسه، ص ٥٨.

الأردني وشرائحه. فهناك زنوج وبدو وفلاحون وهناك فقراء يحلمون بالرغيف وبالحرية. وبين الاجتماعي والسياسي في هذه المجموعة ثمة هاجسان أساسيان: الحاجة إلى الحرية والأمان والكرامة الإنسانية.والحاجة إلى الحنان والحب باعتبارهما الدفء الذي سيجعل الشخصيات تتخلص من مشاعرها المنهكة.

وتحاول المجموعة أن تغوص في عمق الذات والفرد والجماعة. لذا لا ينفصل فيها الوجع الشخصي عن أوجاع المجتمع، ولا ينفصل الهم الاجتماعي عن الواقع السياسي. بل تبدو السياسة محاولة لإلغاء مجتمع ومصادرة فرد، حاضرة في خلفيات معظم اللقطات القصصية، إن لم تكن هي محور اللقطة نفسها كما في القصة التي حملت المجموعة عنوانها "زنوج وبدو وفلاحون"[١] .

ويصحب المؤلف القارئ في هذه المجموعة في رحلة إلى عالم مدينة القاهرة. إذ يقوم بإزاحة النقاب عن أقنعة هذا العالم، فاضحاً زيف الأخلاق والقيم في عملية انتهاك جريئة"ولما كان جوهر الصياغة القصصية يكمن في طبيعة علاقة الراوي بالشخصيات ومدى إحاطته بالوقائع والحقائق التي يتكون منها العالم التخيلي، فقد اهتم النقاد بتحديد هذه العلاقة ومدى تطابق ما يحيط به علم الراوي أو تمايزه مقارناً بشخصيات الراوية"[٢] إضافة إلى علاقة المجموعة بقضية الاغتراب. وهذا يؤكد أنّ المؤلف محكوم بتجربته الشخصية. وعالمه الذي يصوره هو العالم الذي خبره عن كثب.

وتصوّر (زنوج وبدو وفلاحون) الواقع الاجتماعي ببعديه: الاقتصادي والسياسي. وهذا يؤكد ارتباط الرواية بالحقبة الزمنية التي تتخذها إطاراً لها. إذ تحيل على مرحلة دقيقة من الواقع الأردني في الثلاثينيات والأربعينيات التي تميزت "بضعف سلطة الدولة وسيادة النظام الاقتصادي الرعوي وشبه الإقطاعي واحتكام

---

(١) يمكن أن تعد (زنوج وبدو وفلاحون) أقرب إلى روح الرواية القصيرة لأنها تشتمل على عدة مزايا تتوافر في بنيتها الحكائية، من تعدد الأساليب وتشعب المفردات وتداخل الأزمنة فيها، بالإضافة إلى صراع الشخصيات.

(٢) قاسم، سيزا، بناء الرواية، دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٤م، ص ١٣٢.

مـــنظومة العلاقـــات الاجتماعية والثقافية فيه إلى سلسلة من المواضعات والأعراف والقيم الساكنة والمغلقة "(١).

ويلج النص بالقارئ إلى عالم السياسة، إذ يصور الصراع السياسي ممثلاً في (كلـــوب باشـــا) ولقـــبه (أبو حنيك) ممثل سلطة الانتداب، و فكر الانتداب ومصالح الانـــتداب، المكلـــف مع إدارة الانتداب بنقل الأردن إلى المجتمع المؤسسي الملحق بالـــنظام الرأسمالي(٢) والقوى الشعبية الممثلة في شيوخ القبائل التي تستغل سلطاتها في السيطرة على فئات المجتمع، كما أنها تضطهد الأبرياء من عبيد وفلاحين وتنكّل بهم.

إنّ مـــتأمل الـــرواية يرى أنها تشتمل علي رؤية سياسية واعية تفتح البصر بقصـــد نفـــي الظلم والقهر والاستبداد. إذ استقى المؤلف شخوص الرواية من الواقع وأحداثـــه، وركّـــز علـــى مـــا يفرزه التناقض الطبقي بين البدو من جهة، والزنوج والفلاحـــين من جهة أخرى. من مظاهر صراع مجتمع ينعم فيه البدو بالسيادة. بينما تعانـــي الأغلبية من فلاحين وزنوج ألوان الجيف الاجتماعي. وقد مثّل لفئة البدو بـِ (ســـحلول) وأمـــثاله البدو، بينما اتخذ لفئة الفلاحين (زيدان)، شاب هاجر من الريف إلـــى الـــبادية. الإنســـان الفقير الذي تقوده مطامحه لتحسين وضعه الاقتصادي إلى الـــبادية "مخالفاً بذلك نظم السير في حركة شخوص الرواية الأردنية في هذه الفترة الـــزمنية"(٣). إنّ البطل زيدان شخصية بسيطة يصورها المؤلف،ويضعها في دائرة الضوء، ليطرح من خلالها رؤى مأساوية للحياة.

ويـــراقب غالـــب تـــورط (زيدان) في تشكيلة استعلائية لم تتصدع بعد، هي تشكيلة البادية. فبعد قتله للبدوي، لم يحس بأي مشاعر للبطولة، لأنه عجز عن إقامة علاقة تـــناغم مـــتعادلة مع واقعه. لذلك كانت علاقة (زيدان) بعالمه في الرواية مبنية على التوتـــر والـــتعارض. حتى إنه كره جسم زوجته الطري وهو يلتصق به على ظهر

---

(١) المصلح، أحمد، ذاكرة الواقع، مرجع سابق، ص ٨٥.
(٢) الأزرعي، سليمان، الرواية الجديدة في الأردن، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٩٧م، ص ١٢٨.
(٣) نفسه، ص ١٢٧.

الحصـــان هاربـــاً من البادية، ومتجهاً نحو قريته التي يجد فيها صورة مختلفة تماماً عما رأه في البادية:

> **"ساق الفلاحون ثيرانهم وجمالهم، وقد حمل كل منهم المحراث والبذار على حماره، وانحدروا بها من قمة التل التي بنيت عليها القرية. بعضهم وضع محزائه على جمل وآخرون على بغال"(١).**

يتجلّى في هذا المقطع حقيقة البادية بشراستها وقسوتها. وطبيعة الريف الذي يتصف بوداعته حيث الاستقرار والتنوع.

وإذا كـــان المؤلـــف يصور في (زنوج وبدو وفلاحون) نماذج من شخصيات مختلفة، فإنّ هذا المحور يبدو أكثر بروزاً في معالجة شخصية زيدان، لكنه بالمقابل لم يغفل إبراز الجوانب المختلفة للحياة الاجتماعية والسياسية والاقتصادية، أو بكلمة أدق، فـــإنّ البناء الروائي يقوم على عكس صورة الصراع بين الإنسان والطبقة أو الوجـــود المحـــيط بـــه، فـــي صـــراع الإنسان ضد الظلم الاجتماعي والاقتصادي والسياسي، الذي يولّد وعياً يجعل المرء قادراً على استعادة سماته الإنسانية المستلبة.

إنّ اســـتجلاء خلفـــيات الصـــراع بين طبقتين يحمل أكثر من موقف إدانة. غير أنّ التركيـــز علـــى الطبقة الاجتماعية للشخصيات واختيار المرحلة الحاسمة في تطور مجتمعـــنا لا يكفيان لإنجاح المشروع الروائي، لأنّ إنجاح الشخصية الروائية ينبثق من تكوينها، ومن توفرها على "عوامل الإقناع بوجودها الفعلي، أو على الأقل بأنها موجـــودة، وعليها أن تحمل هذه العوامل في ذاتها من خلال الرواية التي توجد في حقلها ولا يمكن أن تكون عوامل الإقناع خارج الرواية"(٢) ، فشخصية (زيدان) التي تهـــيمن على البنية السردية في ملامحها النفسية القلقة، وفي علاقتها المتأزمة بالعالم المـــيحط بهـــا، ونظرتها إليه، تبدو شخصية تعيش أزمتها الداخلية ليس بمعزل عن الصراع الاجتماعي الدائر.

ويلمح القارىء في "زنوج وبدو وفلاحون" تماهياً بين المؤلف والراوي. فمن خـــلال صـــوت المتكلم وعبر وجهة نظره يتم تقديم الأحداث والشخصيات. هذا مع

---

(١) زنوج وبدو وفلاحون، ص ٥٧-٥٨.

(٢) لحمداني، حميد، الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي،دار الثقافة، الدار البيضاء، ١٩٨٥م،٠ص ١٤٥.

العلم بأن صوت الأنا لا يكون دليلاً قاطعاً على العلاقة بين الشخصية والمؤلف، لأن "استخدام الضمائر في السرد ليس له علاقة حتمية بعملية تحديد البؤرة. فكثيراً ما نرى قصصاً من الترجمة الذاتية –سواء كانت حقيقية أو مصطنعة تستخدم ضمائر غير المتكلم، مثل الغائب أو المخاطب. كما أنّ كثيراً ما نرى القصة غير الشخصية تميل إلى التبئير الداخلي وتستخدم ضمير المتكلم"(١).

إن السرد هنا ينتمي لنوع الأنا المشارك، عن طريق هذه الأنا التي تقدم القصّ بصوت المتكلم يتم التعرف على الأحداث والشخصيات التي يقدمها غالب وهي تمارس أفعالها وعلاقاتها، السري والمعلن منها تحت مراقبة وعيون الرواي، تتحرك وتتحدث في إطار ذلك، وهي تطرح نفسها في الرواية.

لكن يظل الراوي هو المتواصل والفاعل والمراقب والمتخفي على امتداد الرواية، ويظل موجوداً بمشاعره ومواقفه،فهناك شخصيات تنفرد بأنماط معينة من السلوك، وتتوزع هذه الشخصيات إلى أقسام عدة:

فهناك السلطة الحاكمة ممثلة (بجون باجوت). وهناك شيوخ القبيلة، ويمثلون عائلة تضم الشيخ وزوجاته وأولاده، والشيوخ يسيطرون على القرية ويحتلون صدارتها. ويستابعهم المؤلف من خلال ما يمارسون من أدوار قيادية، وشغف بالنساء والجنس، وغالباً ما يصوّر الروائي التناقض بين ما يمارسه الشيخ وما يعلنه من قيم وتقاليد.

ويُلحظ أنّ قدرة غالب "قد تجلت في تقديم صيغة متطورة من السرد، المرتبط بحركة الواقع الاجتماعي والسياسي المعيش، بحيث يبرز نبض الواقع محملاً بهموم الإنسان المعبر عنه بالعشائر الأردنية في النص"(٢). إنّ رفض الزنوج والفلاحين لأسيادهم البدو لا يأتي عن طريق الصراع وجهاً لوجه، بل يأتي رد اعتبار أو حفاظاً على الشرف المرسوم على هيئة امرأة فلاح، يريد منها البدوي السيد المتعجرف أن يمارس الجنس معها. إن الفلاح الذي قتل البدوي يتساءل..

---

(١) فضل، صلاح، بلاغة الخطاب وعلم النص، سلسلة "عالم المعرفة" ع ١٦٤، المجلس الأعلى للثقافة والفنون والآداب، الكويت، أغسطس، آب، ١٩٩٢م، ص ٣٠٩.

(٢) رضوان، عبدالله، البنى السردية دراسات تطبيقية في القصة القصيرة الأردنية، دار الكندي للنشر والتوزيع، إربد، ٢٠٠٢م، ص ١٥.

"**ما الذي دعاه إلى قتل البدوي ماذا لو ضاجعها؟ وما يهمه من القرية وأهلها**"(١).

إنّ القتل جاء نتيجة لامتهان الشرف، والصراع يجيء بعدة أشكال. إما عن طريق السلاح كما هو الحال بين الفلاح زيدان القاتل والبدوي سحلول المقتول. أو عن طريق الخيانة كما هو الحال بين الشيخ وزوجته التي تخونه مع الآخرين من العبيد والرعيان. أو تحويل الصراع إلى اتجاه معاكس كما يحدث بين الزنوج والفلاحين من جهة والنسوة من جهة أخرى.

وبقدر ما تبدو "زنوج وبدو وفلاحون"مشدودة إلى الواقع بقدر ما تبدو بمنأى عنه منتجة،وفي أكثر من موقع من حركة السرد، عوالم ما فوق واقعية تقوم على الحلم والتداعي والهذيان. ويتجلّى ذلك في القسم الثاني من "الرواية ".

إذ ينقلنا الراوي إلى القاهرة وأحيائها الشعبية ليكشف النقاب عن أقنعة المجتمع. وهنا يستعيد غالب المرأة لتكون باعثاً على التأمل والحلم. فداخل فضاء القاهرة تتجسّد مجموعة من الصور لأنواع خاصة من العلاقات والمغامرات ومن السلوكات والإحباطات. وتبرز ذات المؤلف في ثنايا النص. ويستغرق في أحلامه وفي تداعياته وهذياناته لينبئ عن شخصية مرعوبة ومهزومة من الداخل والخارج. وقد جعل المؤلف المرأة معادلاً موضوعياً لصور الإحباط والخذلان التي يسببها لها الرجل على نحوما تمثّل في مصير (سعدية) في (امرأة وحيدة) نجد محمود يلح في مطاردته لسعدية التي جاءت مع ابنها وابنتها لتسكن في حجرة من المنزل الذي تؤجره أم محمود. وبعد أن يحظى بها يتركها عرضه للإهانة من أمه وزوجته وجارتهما زينات، دون أن يحاول التدخل لمنع الاعتداء عليها. والمؤلف هنا يحاول أن يقدم لنا نظرة المجتمع المتخلفة إلى المرأة وانعدام الوعي لديه.

ومن هنا يمكن القول، إنّ شخصيات غالب واحدة. ربما من الناحية الموضوعية وحسب، أو حسب مرجعية الشخصية، ولكن هذا لا يعني أنّها فنياً كذلك. فهذه الاسترجاعات هي تأكيد على موقف الرجل من المرأة، فموقفه يكاد يكون واحداً من الحالات كلّها. إذ تقع الشخصية المحورية بين الخوف والجبن

(١) زنوج وبدو وفلاحون، ص ٥٤.

والرغبة والشوق. فمثلاً من الممكن أن تكون عملية التقبيل هي الوظيفة الوحيدة التي يسندها الرجل إلى فم المرأة. والشعور بعدم القدرة على مجاراة المرأة الواعية وخوفه من خلق علاقات متكافئة معها.

إنّ الرجولة في نظر بطل القصة هي أن يكون دائماً منتصراً على المرأة التي أمامه، إنه يشعر بالتقزم أمامها، وعندما تقبله مودعة يتصور نفسه طفلاً. والمرأة هي الفتاة التي:

"تقود قاربا صغيرا ولكن المجاذيف كانت لا تطاوعها. كان هناك شاب يجلس في مواجهتها ويصدر لها التعليمات"(١).

يريد من سعدية أن تشتكي له وتكشف عن مشكلاتها ليكون هو المنقذ والرجل الذي تعتمد عليه في حياتها.

وفي "الهذيان" يسترجع البطل إحدى مغامراته عندما يسمع صوت شادية وهي تغني. ويحتل الشبق كل كيانه عندما يتذكرها غارقاً بالحسرة والأسف لأنه كان جباناً وخائفاً من الفتاة البدوية التي لقيها. إنّ هذه التجارب الفاشلة تخلق لديه ردود فعل قوية من الرعب والخوف والفشل، لأن الفشل يبدو في علاقته الجديدة مع (فيفي). وهذه المرأة لا تبهجه فهي لا تقول إلا كلمة واحدة. لذلك نراه يهرب من فيفي ومن الواقع الذي يعيش فيه، وعندما يريد أن يواجهها لا يستطيع فيهرب إلى الخمرة التي يستعيد بها قدراته. وعندما يبتعد عنها يقع فريسة للتشتت والهذيان والكآبة.

وتبث روايات غالب – على الأغلب – قضايا عدة تمس بنية الرواية ذاتها، وتغري بانتهاج مقاربة تربط النص بمرجعية المؤلف المباشرة، وتكون الرواية عند غالب "محاولة لكتابة الرواية، الكتابة ليست قبل الرواية أو بعدها، والرواية ليست حكاية يعرفها كاتبها. إنّ موضوعها الأساس هو الكتابة نفسها، فإنها تكشف أيضاً الآلية التي تستطيع عبرها الكتابة أن تعبر في زمنها وأن تعبّر عنه. أن تكون جزءاً من البحث وتعبيراً عن محاولاتة داخل حقل الصراع الاجتماعي "(٢)، ومن ناحية

(١) زنوج وبدو وفلاحون، ص ٩٧.
(٢) خوري، إلياس، غالب هلسا وحيلة الكتابة، مجلة "أفكار"، ع ١٥٣، وزارة الثقافة، عمان، ٢٠٠١م، ص ٧٦.

أخــرى، فإنّهــا تطــرح إشكالية تتمثل في تحديد الميثاق السردي للنص عن طريق تحديد العلاقة بين المؤلف / السارد/ البطل.

وتكاد روايات غالب تحيل بشكل واضح وأحياناً بشكل مباشر على وقائع من حــياة المؤلف عاشها وتأثر بها، تتعلق بالأشخاص والزمان والمكان. فالواقع والبيئة حاضــران بقــوة فــي تلك الروايات، عبر الإشارات المتعددة لأحداث وشخصيات ومواقف سياسية وفكرية. وهذا يدفع إلى القول، إنّ "الكتابة هاجس دائم يحي علاقته بالواقع"(١).

لعــلّ الســمة الأولى التي تقرّب بين كلّ روايات غالب، هي ذلك النوع من الــتطابق المعــروف فــي الســيرة الذاتية، بين المؤلف الحقيقي والسارد الذي يقوم بالحكــي، والبطل أو الشخصية الرئيسية. جميعهم (المؤلف –السارد – الشخصية) فــي الــروايات الســبع شخصيات تكاد تتشابه في توجهاتها وملامحها العامة، وإن أتخــذت أســماء مخــتلفة، فمعظمها شخصيات مثقفة ومنتمية إلى الحزب اليساري، وشخصيات روائية تكتب نصوصاً إبداعية، ولها نفس الاهتمامات والقراءات.

إضــافة إلــى هذا، فإنّ كلّ واحدة من تلك الروايات تقدم تنويعاً على تجربة شخصــية قاســية وحاســمة فــي حياة كاتبها، الأمر الذي يجعلها تستعيد ذكرياتها وتعرض لما هو معيشي ومباشر، وتستعيد ذكريات ملحّة من عالم الطفولة.

وعلى امتداد روايات غالب يبرز المنظور الذاتي أي وجهة النظر التي تعتمد "على الراوي الذي من خلاله تتحدد رؤيته إلى العالم الذي يرويه بأشخاصه وأحداثه وعلى الكيفــية التــي من خلاله أيضاً – في علاقته بالمروي له – تبلغ أحداث القصة إلى المتلقي أو يراها"(٢).

إذن، تســود الــرؤية فــي معظم روايات غالب، نظراً لتضاؤل المسافة بين الــراوي والشخصيات، بخاصة شخصية البطل المحوري، لذا يستأثر صوت المتكلم

---

(١) الديب، عــلاء، شموع مــن أجــل غالب هلسا، مجلــة "فصول"م ١٢، ع١٤، ربيع ١٩٩٣م، ص ٢٤٠.
(٢) يقطين، سعيد، تحليل الخطاب الروائي، (الزمن- السّرد- التبئير)، ط٣، المركز الثقافي العربي، بيروت، ١٩٩٧م، ص ٢٨٤.

بجــزء كبيــر من الروايات. إذ يصبح الراوي واحداً من الشخصيات يمتزج موقعه بموقعه "وفي الوقت الذي يتولى فيه الراوي فعل القص، فإنّه يشارك الشخصيات في صــناعة الأحــداث، ويتزاحم معها في صراعها مع الزمان، أو يشهد هذا الصراع ويراه بعينه"[١].

وفي هذه اللغة المعتمدة على استعمال صوت "أنا "السارد، فإنّ الروائي يسعى إلــى إبــراز الــذات الســاردة للراوي، وتحويلها إلى محور لعالمه الروائي"، وهذا الإجــراء يجعل العالم المروي عالماً نسبياً ذاتياً منظوراً من جانب واحد فردي، بل يعمــل على جعله ذا طابع رومانسي "[١]. كما يجعل المتلقي لتجربته يتعلق بها أكثر "متوهماً أن المؤلف، فعلاً، هو إحدى الشخصيات التي تنهض عليها الرواية"[٢].

والملاحــظ أنّ روايــة الســيرة الذاتــية تركز على عالم الشخصية النفسي، باعــتمادها على تقنيات خاصة تعد ضرورية لإضاءة عوالم الشخصية النفسية، التي يستطيع بها القارئ أن ينتقل من الأحداث الخارجية التي تثير النشاط الذهني للوقوف علــى حركة الفكر والشعور. ويعد هذا الصنع الذي ينحو إلى جوانية أوسع ملمحاً عصرياً مشتركاً في الرواية[٣].

وتحمل أعمال غالب أصداءً كثيرة من سيرته، وهذا لا يعني أن ما كتبه، هو من جنس السيرة الذاتية، إنّما هو نوع من الكتابة فيه أصداء من سيرته، ومن أحوال العصــر،وفيه شــطحات مــن الخــيال والأحلام والفانتازيا البعيدة عن المعيش من الأحداث، لكنها قريبة من الواقع أشد القرب. وقد أطلقت "(باتر يسياوو) على الرواية التي تنحو هذا المنحى بالميتارواية، حيث إنّ الرواية تنكتب على المكشوف، أو في العــراء، أمام القارئ"[٤]. لتجسّد صدق التجربة وحرارة البوح، والتعبير عن الذات أمام تحديات الواقع.

(١) الكردي، عبد الرحيم، الراوي والنص القصصي، ط٢، دار النشر للجامعات، القاهرة، ١٩٩٦م، ص ١٤١.
(٢) نفسه، ص ١٣٤.
(٣) مــرتاض، عــبد الملك، في نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، كانون الأول، ١٩٩٨م، ص١٨٤.
(٤) مندولا، أ.أ.، الزمن والرواية، ترجمة: بكر عباس، دار صادر، بيروت، ١٩٩٧م، ص ٥٨.
(٥) ســليمان، نبيل، استراتيجية السيرة النصية، في روايــات مؤنس الرزاز، مجلة "نزوى"، ع ٣٦، اكتوبر، ٢٠٠٣م ص ٢٥٤.

ويمكـــن الإشـــارة هـــنا إلى أنّ الرواية لا يمكن فصلها عن الحياة والواقع، وبالتالـــي لا يمكـــن أن يتصور وجود رواية منفصلة عن الحياة، "وهذه الحميمية مع الواقـــع لا تعني في أية حال من الأحوال أن تصبح الرواية بنية ذات واقعية مباشرة أو انعكاســـاً للواقع المباشر إلى حد الابتذال فنياً، بل إنها يجب أن تكون عملاً تخيلياً بكـــل معنـــى الكلمـــة، لكنـــنا في النهاية نفترض في الوقت نفسه أن تكون مسكونة بالوجود الاجتماعي / التاريخي"(١).

وفـــي ضـــوء هذه العلاقة الخاصة بين الرواية والواقع لا مجال لعدّ روايات غالب بلغتها وتخييلها "عملاً فنياً متسقلاً عن الواقع بمعنى شكلاً فنياً بحتاً"(٢). ويبقى الهـــدف الرئيسي من وراء الكتابة هو رؤية الروائي نفسه فيما يكتب، وهذا ما يشير إليه (كولن ولسن) عن الرواية والروائي: "إنّ الرواية محاولة لخلق مرآة من المرايا يســـتطيع الروائـــي مـــن خلالهما رؤية وجهه وهي أساساً محاولة لخلق الذات، وما وصـــف الواقـــع وقول الحقيقة إلا أهدافاً ثانوية. وهذا يعني أن هدف الفن ليس رفع مـــرآة أمام الطبيعة، بل أمام وجه ليس وجهك اليومي بل الوجه الكامن وراء وجهك أي وجهك النهائي"(٣).

ثمـــة الكثيـــر ممـــا يـــوحد بـــين أبطـــال أعمـــال غالـــب، مما يجعل ذات الروائـــي/الســـارد، الشخصـــية مـــرآة حقيقـــية قادرة على الرؤية والكشف والبوح والتعـــرية. ولعلّ ما يسوّغ ذلك، هو أنّ هذه الروايات تندمج شخصيات أبطالها مع شخصـــية واحـــدة بســـبب تماثـــل مناخاتها النفسية والروحية، ومضمون تجربتها، وعلاقتها بالواقع الذي تعيش فيه في حالة غربة وانقطاع عنه.

(١) المناصرة، حسين، ثقافة المنهج الخطـــاب الروائـــي نموذجاً، دار المقدسية، حلب، ١٩٩٩م، ص ٣٨-٣٩.
(٢) زيـــرافا، الـــرواية والمجتمع، ترجمة: جمال شحيد، مجلة "الآداب الأجنبية "، ع ٣، السنة الأولى، كانون الثاني، دمشق، ١٩٧٥م، ص ٣٥.
(٣) ولسن، كولن، فن الرواية، ترجمة: محمد درويش، دار المأمون، بغداد، ١٩٨٦م، ص ٢٥٩.

يحضـــر الروائـــي بوصـــفه شخصية روائية، آخذين بالحسبان أنّ الشخصية الروائية "كيان فني مكتف بذاته، مادتها الواقع، ولكنها بعد أن تشكلت في قالب لغوي روائي، فقدت صلتها بالواقع الخارجي لتصبح صلتها به رمزاً لغوياً يعبّر عن رؤية فنية ، ولا يقرر حقيقة حرفية للواقع "[١].

وتـــبدأ لعـــبة السيرة النصية فتتوحد الشخصية بالروائي، ولعلّ أبرز ملاحظة يمكن ذكرها أنّ مجمل أعماله الإبداعية فيها شيء من سيرته الذاتية التي تعكس قلقه واغترابه. أو كما يقول في "الخماسين ":

"انا لا اكتب إلا عن نفسي"[٢].

ويعترف صراحة في روايته "الروائيون"بقوله عن "تفيدة:

"لم يكن يخطر على بالها مطلقا ان غالبية *الروايات* الجيدة على نحو ما سيرة ذاتية"[٣].

إنّ السمة السير ذاتية الأولى التي تجمع بين جلّ أعمال غالب، هي ذلك النوع من التطابق المعروف في السيرة الذاتية بين المؤلف الحقيقي، والراوي الذي ينهض بالحكـــي. جميعهم الروائي – الراوي – الشخصية، شبان يكتبون نصوصاً إبداعية. وتـــتطابق –في الغالب– هوية بطله مع هوية الروائي، فهو يأخذ الدور الرئيسي أو الـــدور المحرك للأحداث. وشخصيته تكاد تتكرر في جلّ أعماله، وبطله في الغالب هـــو الشـــيوعي المطارد أو المثقف أو المتعلم الذي يعيش وحيداً أو مع عائلته لكنه على وشك الرحيل أو الانفصال.

مـــن هـــنا تبرز الخاصية الأساسية للعمل الروائي المتمثلة في الانطلاق من الواقـــع ومجاوزتـــه مع القدرة على الإيهام بواقعيته "في روايات غالب ثمة حرص واضـــح علـــى إيهـــام المتلقي بأنّ بطل الرواية هو غالب نفسه وبأن ما يسرده من

---

(١) بدري، عثمان، بنـــاء الشخصية الرئيسية في روايات نجيب محفوظ، دار الحداثة، بيروت، ١٩٨٦م، ص ٩.
(٢) الخماسين، ص ٤٥٦.
(٣) الروائيون، ص ٥٨٤.

معلـومات ووقائع قد حدثت حقاً، وهي على مستوى الأحاسيس والأفكار والمواقف، فـإنّ غالـب يتعمد إيهام المتلقي بأنّ هذا البطل هو غالب نفسه دون سواه. فيشعر القـارئ إنّـه بصـدد قـراءة مذكرات شخصية بل وسرية للكاتب فيتضاعف لديه الإحساس بالمصداقية الفنية لما يقرأ، مما يحقق صيغة متقدمة من التفاعل والمشاركة بين الطرفين"(١).

وفـي تلـك الـرواية تبدو الشخصية/الساردة صورة للروائي الذي كثيراً ما يحـاول من حين لآخر أن يؤكد بأنّ كلّ ما حكاه يتصل بحياته الخاصة: شاب يعمل فـي وكالـة الأنباء الألمانية، على صلة بالشيوعيين المصريين، له علاقات نسائية وأفكـار وجـودية وسـريالية، ولكـن ما ينبغي ملاحظته أنّ المطابقة بين شخصية الروائي وشخصية البطل في الرواية لا تكون مطابقة كاملة، لأنّ هناك يجري تعديلاً وتلويناً خاصاً لمكونات النص. ومن الضروري أن تكون حدود بين الروائي والسارد والشخصـية. ولعـل مـن اللافت أنّ "النظرة التي تقول أنّ الأدب تعبير عن الذات خـاص بسيط، وأنه نقل للمشاعر والتجارب الشخصية، "إنما هي نظرة جلية الخطأ. حتـى حين تكون العلاقة بين الأثر الأدبي وحياة صاحبه وثيقة، فليس لأحد أن يقول في تفسير ذلك أن الأثر الأدبي محض نسخة من الحياة، فالأثر الأدبي قد يجسّد حلم الأديب، لا واقع حياته أو قد يكون النقيض الذي يختفي وراء شخصه الحقيقي، أو قد يكون صورة عن الحياة التي يريد أن يهرب من نطاقها"(٢).

ويمكـن أن يشار إلى أنّ التطابق بين شخصية البطل / المؤلف ليست أمراً ضـرورياً، وممـا يلاحـظ أنّ الكتابة الروائية لغالب ترتكز على رؤية فنية "وليس تجسـيداً لإيديولوجـية أو نظام فكري،وهذه الرؤية هي الصورة التي يكونها الأديب عن نفسه وعن العالم "(٣).

---

(١) أبو نضال، نزيه، غالب هلسا وببليوغرافيا مصادره الكتابية، مرجع سابق، ص ٤٦-٤٧.

(٢) ديفـيد، ديتشيس، مناهج النقد الأدبي، ترجمة: محمد يوسف نجم، إحسان عبـاس، دار صادر، بيروت ١٩٩٧م، ص ٥٠١.

(٣) أبو نضال،نزيه، مرجع سابق، ص ٤٩-٥٠.

ومن الخصائص المميزة لأعمال غالب، أنّ البطل في معظم أعماله هو غالب نفســه، ومعــالم شخصياته في خطها العام كانت تتحرك وفق مزاج يقوم على الثقة بالذات والسخرية من الأشياء. فلا تفجؤنا شخصية البطل في "الضحك"فهي شخصية يمكــن أن يعثــر على خطوطها العامة في مجمل رواياته، ويلمح العديد من القواسم المشتركة بين أبطالها وبين غالب، فأبطالها – بلا أستثناء – مثل المؤلف شخصيات مــثقفة يسارية وروائية. وصورة البطل الذي تقدمه هذه الروايات هي تنويعات على صــورة المــثقف غير المنسجم مع الواقع المألوف، سواء أكان كاتباً إبداعياً كما هو واضح في معظم الروايات، أو صحفياً كما في "الضحك"و"السؤال"..يقول غالب:

"وكان الجميع ادباء – كلنا نحاول الكتابة، ولا نعرف إلا القليل ممن لا يمارسها، وهؤلاء كانوا في الاغلب يفاجؤننا بانهم كانوا يمارسونها في السر"(١).

ويمكــن العــثور على وظيفة لهؤلاء الأبطال عدا عن وظيفة الكتابة الحرة. فالبطل في رواية "الضحك"شاب أردني منتم إلى الحزب الشيوعي المصري عدا عن كونه درس في الجامعة الأمريكية.

وهــنا تبرز ذات الروائي/ الراوي، إذ يوهم الراوي، بأنه يكتب عن ذاته. مع العلــم أنّ "الشخصــية الروائية ليست هي المؤلف الواقعي وذلك لسبب بسيط هو أنّ الشخصــية محــض خــيال يــبدعه المؤلف لغاية فنية محددة يسعى إليها"(٢). ولعل توظــيف غالب لعناصر السيرة الذاتية يؤكد أنّ تعامله مع حياته الخاصة "على أنها ضرب من الإبداع قبل كل شيء يرفض القيود ويتيح لنفسه الحرية وخوض مغامرة الكــتابة مــا تتيحه كل كتابة إبداعية لنفسها"(٣). وهو كذلك من ناحية يحرص على قراءة سيرة ذاتية. فثمة إشارة ذات صلة بسيرة الروائي في قوله:

---

(١) هلسا، غالب، الأعمال الروائية الكاملة، الضحك، ص ١٧.
(٢) بحراوي، حسن، بنية الشكل الروائي (الفضاء – الزمن – الشخصية)، المركز الثقافي العربي، بيروت، ١٩٩٠م، ص ٢١٣.
(٣) الباردي، محمد، السيرة الذاتية في الأدب العربي الحديث حدود الجنس وإشكالاته، مرجع سابق، ص ٧٧.

"كان يكفي ان تسألني من اي بلد انا، وماذا اقرا، وفي اي جامعة ادرس، وهل انا قصاص ام شاعر حتى اشعر انّ تعارفنا كان قشرة اجتماعية، واننا غريبان"[١].

بالإضافة إلى كونه شخصية تنتمي إلى الوسط البرجوازي. وأشار غالب إلى ذلك صراحة بقوله:

"كنت انتظر سماع التعليق الذي ردده كثيرون عن كوني برجوازيا متنكرا في ثياب مكافح"[٢].

ويعثر على البطل نفسه في رواية "الخماسين "لكن اسمه (غالب) كاتب روائي يعمل"مترجماً ومراسلاً أحياناً في وكالة أنباء الصين (صينهوا)، ليلى وأنا، فوق كوبري الجامعة "[٣]. وإنّ البطل (مصطفى) في "السؤال"يشبه غالب في انتمائه إلى الحزب الشيوعي المصري[٤]، بالإضافة إلى عمله في الصحافة "كان ما يزال مستغرقاً في الكتابة عندما دخلت تفيدة"[٥].ويلتقي البطل (خالد) في "البكاء على الأطلال".مع غالب الروائي. فكل منهما شاب أردني من قرية ماعين. وواضح أنّ البطل في "ثلاثة وجوه لبغداد"أديب وكاتب رواية. ويشير صراحة إلى إحدى رواياته المنشورة قبل هذه الرواية هي رواية "زنوج وبدو وفلاحون"التي رأها في إحدى مكتبات بغداد .

"كانت المكتبة على يساره، وقد صفت امام الباب اعداد كبيرة من الكتب. كتاب ما، غير محدد اجتذبه قبل ان يغادر الرصيف. فوقف امام الكتب واخذ يقرا عناوينها. وخفق قلبه. كان هناك كتاب يحمل اسمه بعنوان "زنوج وبدو وفلاحون"امسك بالكتاب وتفحصه. إنه من إصدار وزارة الإعلام العراقية"[٦].

إنّ البطل الحقيقي في معظم رواياته فيه ملامح من غالب، طفلاً كان أم شاباً أم رجلاً، وعلى الرّغم من ذلك يبقى القارئ أمام خطاب روائي يقوم على الاكتشاف لا التسجيل، وهذا الاكتشاف يسمح ببقاء مسافة بين الراوي وأصواته، لأنّ غالب في

---

(١) الضحك، ص ٢٣-٢٤.
(٢) نفسه، ص ٢٨.
(٣) الخماسين، ص ٣١٧.
(٤) السؤال، ص ٧٢٨.
(٥) نفسه، ص ٧٤٧.
(٦) ثلاثة وجوه لبغداد"ص ٢٧٦.

الروايات غير غالب في الحياة، هذا "إذا سلّمنا بأنّ غالب هلسا إنّما كتب نصاً روائياً واحداً، فإنّ عالمه النصي وثيق الصلة بالعالم الذي عاشه الروائي، من غير أن يكونا متطابقين، ليس فقط بمعنى تطابق الأحداث والشخوص بل بما هو أكثر من ذلك، ليس هناك سلطة للواقع المعيش على النص المكتوب، لكل حياته، ولكل سياقه، مهما بدا من أوجه التشابه بل ما يمكن أن يسمى، بمعنى ما، التطابق"(١). وتعكس شخصية (جريس) في "سلطانة"ملامح المؤلف غالب، وقد لوحظ أنّ جريس مثل غالب نشأ في القرية ودرس في مدرسة المطران في عمان، ثم سافر إلى بيروت ليدرس في الجامعة الأمريكية. يقول جريس:

> **"عشت بعد تلك اللحظة في مدن كثيرة – عمان، بيروت – دمشق، بغداد، اديس ابابا، روما، برلين، تونس، فاس، الرباط، الدار البيضاء، اثينا، الإسكندرية – وكثير من المدن الاخرى، وعرفت واحببت نساء في كل هذه المدن "(٢).**

قد تبدو هذه الرواية بمحتواها وإيماءاتها سيرة ذاتية والبطل يستشعر طفولته وذكرياته وحنينه وآماله وحبه وفشله، مما يوحي بالتشابه بين هذه الشخصية وبين الروائي.

ويشير الروائي في هذه الرواية إلى (آمنه) التي ورد ذكرها في البكاء على الأطلال "آمنة في الذاكرة، في اللاوعي – ربما تتجدد دوماً. صاغت رؤيتي للمرأة، فأعدت إنتاجها في كلّ مرحلة من مراحل العمر"(٣).

إنّ رواية "الروائيون "ومن قبلها "سلطانة" وجلّ ما كتبه غالب من أعمال إبداعية إنّما يُستمد من حياته الخاصة في صورة أو في أخرى. ومن هنا، فإنّ (إيهاب) بطل "الروائيون"، يعيش حياة السجن والمعتقل مثله مثل (غالب) في التفصيلات اليومية كلّها. فقد زاوج غالب بين الواقع وتجربته الذاتية من جهة، وخياله الفني من جهة أخرى، ليؤكد هوية النص المزدوجة "التي تمتزج فيها ملامح

---

(١) الخرّاط، إدوار، ثلاثة وجوه لغالب هلسا روائياً، مجلة "فصول"، م ١٢، ع١، ١٩٩٣م، ص ٢٥٣.
(٢) سلطانة، ص ١٩٧.
(٣) نفسه، ص ٨٩.

السيرة الذاتية بخطابها الاعترافي التصريحي، وانطوائها على شيء من الوثائقية في تعاملها مع الأحداث"(١).

ويـرى القـارئ أنّ تجـربة غالب تدخل بشكل واضح وصريح في أحداث الـرواية (فإيهاب) بطل "الروائيون"عاش تجربة السجن وعانى من عذابها وعمل في وكالـة الأنـباء الصينية ووكالة الأنباء الألمانية. وغالب في بقية قصصه يمزج بين الواقع والخيال مما يضفي على الرواية بعداً واقعياً يجعل القارئ قريباً من أبطاله.

ويستعيد البطل تجربة السجن ليحكيها إلى زينب، فقد:

"حكى لها عن معتقل طره، عن دورة الحياة اليومية، عن المفارقات الغريبة في المصائر. وخلال ذلك كان إيهاب يعرف أن زينب تكون أفكاراً خاطئة. سيبدو المكان غريباً غرابة الأحداث نفسها"(٢).

لقـد جاءت استذكارات السجن "لتلبية بواعث جمالية وفنية خالصة في النص الروائـي. وتحقـق هذه الاستذكارات عدداً من المقاصد الحكائية مثل ملء الفجوات التـي يخلعهـا السـرد وراءه سواء بإعطائنا معلومات حول سوابق شخصية جديدة دخلت عالم القصة أو باطلاعنا على حاضر شخصية اختفت من مسرح الأحداث ثم عادت للظهور من جديد "(٣).

ويسـتعيد غالـب في "الروائيون"نصوصاً من روايتي "الضحك"و"السؤال". إذ تـرد شخصـية سعاد ومصطفى وتفيدة في "الروائيون". مما يوحي بأنه يكتب رواية داخل رواية لقد:

"حكى له مصطفى عن تفيدة، بنت الحي الشعبي، التي كانت تغيب عن زوجها الأول أسابيع عدة تقضيها مع عشاقها، التي كانت عشيقة تاجر حشيش قبل أن يقبض عليه، والتي جاءت إلى مصطفى تريد أن تكون شيوعية دون أن يكون عندها أدنى فكرة عنها سوى أن الشيوعيين يريدون مساعدة الناس الغلابة"(٤).

---

(١) حافظ، صبري، البنية النصية لسيرة التحـرر من القهر،مجلة "فصول"م ١١، ع ٢، ١٩٩٢م، ص ١٠٨.
(٢) الروائيون، ص ٥٤٨.
(٣) بحراوي، حسن، بنية الشكل الروائي، مرجع سابق، ص ١٢١-١٢٢.
(٤) الروائيون، ص ٤٨٣.

وهكـــذا يمكن القول، إنّ أبطال غالب هم غالب هلسا نفسه. وهذه واحدة من سمات السيرة الذاتية التي تعطي شذرات عن حياة البطل الروائي.

لقــد كانـــت الكتابة في هذه الروايات مسعى الأبطال للتحرر والخلاص على رغـــم إدراكهـــم الحـــادّ لمـــراوغة الكتابة – ووسيلة للتغيير. وهي وسيلة (إيهاب) للخلاص والتحدي.

> **"كانت كل جملة تحديا له، إلا الذي يتخذ صورة أحد أصدقائه، المعروف بسخريته من كل شيء، والمتعالي على كل أدب يكتب باللغة العربية. كان الآخر هو جمهوره المتحدي، وكانت الكتابة فعل تحد"(١).**

لقد كانت الكتابة عند إيهاب كما كانت عند معظم أبطال روايات غالب وسيلة يســتعان بها على النسيان والاستمرار في التكيف مع مآسي الفقد الميحطة، والتكيف حتى مع مأساة الموت والانتحار.

وبطـــل "الخماسين"يعاني أزمة الكتابة الروائية وإخراج نص روائي متماسك يضـــج بالحـــيوات الحـــية. ولكـــن هناك سمة سيرية أخرى تعطي أهمية استثنائية لـــروايات غالـــب هلسا هي أنّها، –في أحد وجوهها– كانت تعكس أزمة غالب نفسه الذي يعيش صراعاً مشابهاً لذلك الذي عاشه بطله.

وفي رواياته يبدو السارد / البطل شخصية تعاني من الرعب الذي يحاصرها ويحاصـــر العـــالم من حولها. ولعلّ من اللافت للنظر أنّ موضوع الاغتراب يحتل مساحة واسعة على خريطة هموم المؤلف.

فكـــلّ أبطالـــه عانوا من مرارته وكانوا ضحايا له. فضلاً عن الشعور بالقمع والإحـــباط والفصام والمطاردة. لقد بدا واضحاً أنّ الغربة هي الأزمة الأساسية التي يعانـــي منها غالب لذلك كان "الانتماء إلى حياة تستحق أن تعاش ولكن الروائي في داخله (ينفر من الحياة لأنه يريدها كما هي في الواقع). غالب في بحثه المضني عن الخلاص بالانتماء كان مثل (سيزيف) فهو يحمل على ظهره صخور غربته الطويلة صـــاعداً قمـــة أولمـــب، ولكنه لا يكاد يقترب منها حتى يتدحرج إلى أسفل الوادي

---

(١) الروائيون، ص ٧٤١.

مسكوناً بالمرارات وخيبات الأمل، إلا أنّه يواصل محاولات الصعود فالسقوط دون توقف"(١).

وحين يعجز المؤلف تماماً عن التعامل مع الواقع، فإنّه ينسحب إلى الداخل حيث منطقة الهواجس والأحلام، يقول غالب:

> **"كل الغرباء هنا يدركون بعد وقت قصير انّ كلّ محاولة للانتماء إلى حياة هذه البلدة مستحيل. مرة بعد مرة تحيط بي تلك الغواية، ذلك الوهم، إنني اقف في قلب هذه البلدة، أكمن في رحمها. ثم فجاءة وبشكل عفوي اجد نفسي مطروحاً خارجها"(٢).**

لقد كان الروائي مهموماً في التعبير عن التجربة المتواصلة من العذاب الفردي والجماعي بوصفه معايشاً ومتابعاً ومتخيلاً. وتبقى محاولات البطل مستمرة في حلّ أزمة الوجود.

ومما يلاحظ في الرواية وجود شخصية محورية، تمثل بؤرة التجربة، وما عدا ذلك من شخصيات أخرى تدور في فلكها، وتلقي مزيداً، من الضوء على جوانبها المتعددة. فالسارد/ البطل الروائي في رواية "الضحك"هو الشخصية الرئيسية التي تمحورت الرواية حولها. وقد سعت الرواية إلى تقديم شخصية روائية لم تخلع عليها اسماً، لكنها سمّت الأبطال الأقل أهمية مثل (محمود، وعيسى، وعبد الكريم، وبسيوني.) وتنتشر"ظاهرة التستر على الاسم هذه، أكثر ما تنتشر في النصوص ذات الطابع الأطوبيوغرافي"(٣). هذا إذا أستثنيت شخصية رئيسية مهمة مثل "نادية"التي كانت على درجة كبيرة من الأهمية في الكشف عن جوانب مختلفة من شخصية السارد / البطل وعن طريق هذه الشخصية التي تمثل رؤية المؤلف، يمكن تلمس موقف المؤلف وعلاقته بالحياة من حوله، ومدى تفاعله مع القضايا الحيوية التي عاشها. ويمكن القول إنّ "الضحك" استطاعت أن تختزل صورة المثقف المستلب والمقموع فقدمت العام من خلال الخاص. والشخصية النموذجية "تمثل المطلب الأسمى في الإنجاز الفني، والوصول إليها يتطلب قدرة فنية متطورة، إنّها

(١) أبو نضال، نزيه، غالب هلسا وببليوغرافيا مصادره الكتابية، مرجع سابق، ص ٤٥.
(٢) الضحك، ص ١١٠.
(٣) بحراوي، حسن، بنية الشكل الروائي، مرجع سابق، ص ٢٠٦.

الطمـوح والحالـة الأرقـى فنـياً، التي تمتلك القدرة على التعميم، وإعطاء صورة موضوعية مطروحة بصيغة فنية عن الحركة الاجتماعية في طرحها التاريخي الذي تعيشه"(١) .

ويجسّـد "أنـا"السارد في رواية "الضحك "صورة الإنسان المقهور والممزق والمطـارد، فهـو مغترب عن وطنه ومطارد من السلطة، بالإضافة إلى أنّه يعيش تجـربة الحب التي جعلت منه شخصية مهووسة بتفاصيل التجربة الضاغطة.من هنا بـدت الـرواية محاصرة بنوعية العلاقة مع (نادية) وهي ليست علاقة اجتماعية أو اقتصادية أو جنسية، بقدر ما هي علاقة مع الذات.

وهـو علـى الـدوام يجد نفسه محاطاً بأسئلة مصيرية حول إمكان الخلاص وتبقـى "الشخصـية، مـع ذلـك، مـوظفة فـي الأسـاس للتعبيـر عـن "فكرة "و"موقـف"و"إحساس"أكثر من كونها شخصية إنسانية واقعية تتميز بملامحها النفسية والخارجية فهي تحمل وجهة نظر الكاتب تجاه الواقع مثلما تحمل تصوراته عن عالم الـداخل أكثر من كونها شخصية إنسانية تنمو وتتطور من خلال علاقتها بالأحداث والشخصيات التي تزخر بها الحياة"(٢).

ويحـاول البطل المأزوم الذي يعاني من وطأة الغربة أن يثبت وجوده ويحقق ذاته، لكنه يغرق أكثر في القهر، فيجد الرعب والخوف له بالمرصاد، فلا يجد سوى الأحـلام وسيلة للهرب. والحلم "في جملته يؤلف بديلاً محرفاً لحدث لاشعوري، وإن مهمة الأحلام هي اكتشاف هذا اللاشعور"(٣).

ويأتـي الحلـم عند غالب تحقيقاً لرغبته في كسر حدة الغربة التي استحكمت حـوله، فينقله إلى عالمه الجميل في قريته، فيتوقف غالب عند ذاته عندما كان يبلغ مـن العمر أحد عشر عاماً. هذا يعني أنه كان يريد أن يغوص في أعماق ذاته، وأن يسبر الأبعاد الأولى لتجربته.

(١) رضـوان، عـبدالله، الـنموذج وقضايا أخرى دراسة نقدية للقصة القصيرة في الأردن (١٩٧٠-١٩٨٠)، رابطة الكتّاب الأردنيين، عمان، ١٩٨٣م، ص ٤٧.
(٢) السعافين، إبراهيم، الأقنعة والمرايا، دراسة في فن جبرا الروائي، دار الشروق، عمان، ١٩٩٦م، ص ١٥٣.
(٣) فرويد، سيجموند، نظرية الأحلام، ترجمة: جورج طرابيشي، ط ٢، دار الطليعة، بيروت، ١٩٨٢م، ص ٤٦.

وتستمر روايته في تصوير أقسى ما يتذكر المؤلف/ الطفل في صورة المرارة والشقاء الناجم عن الحرمان. ويجد أنّ قريته لا تشفي غليله.

> "**واخذت القرية تبعث الضجر في نفسي، ذلك الضجر الذي جعلني انظر بعين جديدة إلى الجبال البعيدة. كانت تبدو من بعيد شفافة نقية كأنها مصنوعة من ضباب ازرق وفكرت بغموض: خلفها تكمن الاحلام والاساطير**"(١).

إنّ البطل في أحلام اليقظة هو على الدوام الحالم نفسه (٢). وبمعنى آخر غالب / الطفل الذي يستدعي الماضي بقوله:

> "**ما زلت أرى ذلك الطفل مقرفصا على قمة الجبل مستغرقا في البكاء. وحلمت مرة ان قدمه انزلقت فهوى، صحوت مرعوبا وان اراه داميا ممزق الثياب في قاع العالم** "(٣).

إنّ استيحاء الطفولة يكسب الرواية نكهة خاصة لأنه يعيد الراوي إلى مرحلة البكارة والبراءة، ومتعة الاستكشاف. وذاكرة الطفل هي في قمة الحيوية، والطفل غالب يلجأ إلى لغة تقوم على الحلم، ثم الهرب إلى لحظات استذكار الماضي المتصل بالطفولة، لتحرير الذات من وطأة الحياة، لكنه لا يشفي غليله لأنّ المصالحة لا تجدي، فيخرج من القرية إلى مصر ساعياً إلى تحقيق التواصل مع الوطن من خلال نادية. يقول:

> "**واحسست بتلك الالفة مع العالم مجسدة في شعوري بأننا نلخص الكون كله ونحتويه بجسدينا**"(٤).

إلا أنّ الحيرة تزداد ولا تستطيع القرية أن تفعل أي شيء فيتوجه البطل/الطفل إلى الأعلى ليحصل على إجابة.

> "**بعد مسيرة مستعجلة استمرت حوالي اربع ساعات احسست بإجهاد داخلي، بسبب المسيرة الطويلة. ولكن لانني اكتشفت خداع القمة العالية، إذ كلما اقتربت منها ازدادت بعدا وشموخا، كما لاحظت لم تكن شفافة كما رايتها من بعيد** "(٥).

---

(١) الضحك، ص ١٧٩.
(٢) فرويد، سيجموند، نظرية الأحلام، مرجع سابق، ص ٢٥.
(٣) الضحك، ص ١١٠.
(٤) نفسه، ص ٥٠.
(٥) نفسه، ص ١٧٩.

وللحلم "نقط التقاء كثيرة تجمعه بالطفولة ولغتها. فهو يقوم على الرؤيا خارج مجال الصحو، المألوف، وخارج مختلف القيود. إنّه استجابة للرغائب الظاهرة والمتبطنة بثنايا اللاشعور. والحلم مثل الطفولة، بدء ومبادأة، لحظات مستقلة بذاتها، تسعد النفس وتشبع رغائبها "[1]. وهذا ما نجد أصداء له في "الضحك"، فماذا يستطيع البطل أن يفعل عندما يرى أنّ الحياة التي يعيشها لا تستجيب مطلقاً للصورة التي يحس أنها الوحيدة القادرة على إعطاء معنى للوجود. هناك الانتحار، وهناك الجنون "لأن القصصي أو المتوهم في مختلف تجليات الحياتي لا تقل أهمية عن الواقعي أو المعيش"[2].

لقد بذل البطل مجهوداً كبيراً للتصالح مع القرية والانتماء إلى أرض صلبة. وبذل جهداً آخر للانخراط في المؤسسة السياسية والاجتماعية، لكنه فشل في تحقيق ذلك الانخراط إلى حد يؤدي به إلى الهرب. لقد :

"كان هؤلاء- آخر خيط يربطني بهذه *البلدة*، وفي مساء ذلك *اليوم* نفضت عن قدمي غبار *البلدة* تسللت هاربا منها"[3].

ويستذكر غالب أغاني الحصادين والفتيات الأردنيات وجلسات القهوه ودخان الغليون، حتى أنّ بطله الذي يعيش خارج الأردن يحلم (بالأردني) فأحلامه أردنية، وشخوص أحلامه نماذج اجتماعية من نماذج القرية الأردنية.

إنّ الراوي "يستمر تحت وطأة الواقع المرعب في أجوائه الكابوسية التي تصور عبثية الواقع وعبثية البحث عن خلاص. فالإنسان مدان دون أن يجر جريرة ما، ففي حين كان الحديث يتصل بين الشخصيتين الرئيستين تلقى حلماً كابوسياً حول طيرانه ووقوعه من فوق برج الكنيسة في القرية على طفله مرغماً، فيحمّله القرويون المسؤولية، ولم تجده استغاثته بالمنطق والموضوعية ثم بنادية، ولعل

---

(١) برادة، محمد، لغة الطفولة والحلم نماذج من القصة المغربية، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، الرباط، المغرب، ١٩٨٦م، ص ٣٢.

(٢) حافظ، صبري، الضوء الهارب تعدد الخطابات السردية وميتافيزيقيا الرغبة الملتاثة، مجلة "ابداع"، العددان (٦-٧)، السنة الثانية عشرة، يوليو، ١٩٩٤م، ص ١٢.

(٣) الضحك، ص ١١٤.

الشخصية تحاول أن تستنجد بالماضي وبالطفولة وبالبراءة في مقابل الواقع ووطأته وتعقيداته، إلا أنّ ذلك كلّه لم يحل له المشكلة"[1].

لقد ظهر"للرواي الوجه العبثي من الحياة، واستمرت رحلة السقوط، وتجلى التناقض بين النظريات والأحلام وبين الممارسات والواقع وظهر معادل ذلك في عدم رؤيته لنادية منذ شهرين أو ثلاثة"[2].

ويبقى غالب في أعماله القصصية والروائية محكوماً بتجربته الشخصية، إذ تقوم رواية "الضحك "في الجزء الأول (جنة اليقين)[3] على مستوى الراوي بصوت المتكلم. فيما يضطلع بطل الرواية بدور الراوي الأساسي الذي ينقل الأحداث من زاويته الخاصة، ورؤيته الذاتية بوصفه مبئراً فيطلق عليه سعيد يقطين الفاعل الذاتي[4]. فهو مبأر من ناحية كونه راوياً ومبأراً من ناحية كونه شخصية روائية / بطلاً.

ينطلق الراوي / البطل منذ الفصل الأول وحتى الرابع بتبئيره السردي إلى داخله فيما يسمه جيرار جينيت بالتبئير الداخلي [5] ، وهذا يعني أنّ صورة "الأنا"السارد تستأثر بهذا الجزء، وتغدو الرواية كأنها ضرب من السيرة الذاتية، إذ يصبح الراوي واحداً من الشخصيات. وتتشكل هذه الرؤية السردية من الداخل أي (الرؤية مع)، وتتضح معالم الداخل للرواي من خلال التبئير الداخلي بسيطرة الأحلام. وتأتي هذه الأحلام (التخيلات) عادة الممثلة لأهواء الراوي وطموحاته وخوفه من خلال التذكر. إذ يحلم الراوي ويتذكر نادية والقرية.ومن أمثلة ذلك قوله:

"صحوت من النوم للحظة"[6].

و **"ثم صحوت وجسدي يرتعش"[7].**

---

(١) سعافين، إبراهيم، رواية الضحك بين المضمون الواقعي والتجريب، مجلة "أبحاث اليرموك"، م١، ع١، إربد، ١٩٨٣م، ص ١٤٦.
(٢) نفسه، ص ١٤٦.
(٣) انظر: الضحك، ص ١٣-١٦.
(٤) يقطين، سعيد، تحليل الخطاب الروائي، مرجع سابق، ص ١٥٦.
(٥) جينيت، جيرار، خطاب الحكاية، ترجمة: محمد معتصم وآخرون، ط٢ المجلس الأعلى للثقافة، ١٩٩٧م، ص ٢٠٤.
(٦) الضحك، ص ١٧.
(٧) نفسه، ص ١٩.

والـــراوي المشـــارك الـــذي يســـرد (بالرؤية مع) ويروي الأحداث بصوت "الأنـــا"الســـارد ليقـــرب الرواية من روح الذاتية "فنمطية السرد هنا ذات منظور أو بؤروية داخلية ذاتية[1].

إنّ وجـــود الراوي يمكن أن ينظر إليه على أنه يقوم بوظيفة تكميلية تستكمل مـــا لـــم تقله الأصوات، وعليه، فإنّ اختفاء الراوي العارف خلف الراوي المشارك، ربمـــا يمـــنح الاصـــوات الاستقلال والحرية في السرد والتعبير عن وجهة نظرها. وتكـــون "زاويـــة الـــرؤية عـــند الراوي متعلقة بالتقنية المستخدمـــة لحكي القصة المتخيلة"[2].

إنّ المـــتأمل لأسلوب السرد في "الضحك" يلاحظ أنّ الروائي يستخدم أسلوب الـــراوي الشـــاهد الذي يعلم أقل مما تعلمه الشخصيات. فما الذي دعا الروائي إلى اســـتخدام الراوي الشاهد ؟ واضح من تسميتها (وثيقة) أنها ملصقات داخل الرواية فهي أحداث قديمة تتعلق بالراوي تسرد ذكرياته في القرية باستعمال (الرؤية مع) إذ يـــتخذ الـــراوي مـــع غالب "وضع الشخصية، وهو إما أن يتفق مع البطل، وإما أن يتراوح بين محاور متعددة للمنظور"[3].

ويبـــرز الراوي الشاهد الذي يلتقط أخبار السيارة الغارقة في النيل من الناس ويـــردد أقوالهم في سرده. ويسرد وجهات نظر مختلفة تفسر الحادث. فيأتي الحادث مبئـــراً مـــن وجهات النظر المنقولة بأكثر مما هو مبأر من الراوي. "إنّ تعدد زوايا النظـــر – الذي يوحي بتعدد المواقع – الذي وجد سبيله الفني بتعدد الرواة ليس في حقيقـــته ســـوى انفتاح موقع الكاتب الروائي، في علاقته بما يروي، على هذا العالم الذي يروى بما فيه من أشخاص تستغل ولو نسبياً بمرئيها" [4].

---

(١) سويدان، سامي، أبحاث في النص الروائي العربي، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، لبنان، ١٩٨٦م، ص ٢٧٥.

(٢) لحمدانـــي، حميد، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، الحمراء، ١٩٩١م، ص ٤٦.

(٣) إيفانكـــوس، خوســـيه ماريا بوثويلو، نظرية اللغة الأدبية JOSE MARIA POZUELOY VANCOS ترجمة: حامد أبو حمد، مكتبة غريب، القاهرة، ١٩٩٢م ص ٢٦٩.

(٤) العـــيد، يمنـــى، الراوي الموقع الشكل، بحث في الســـرد الروائي، مؤسسة الأبحاث العربيـــة، بيروت، ١٩٨٦م، ص ١٢٠.

ويعـود الـراوي فـي الفصول الخامس والسادس والسابع من الرواية منتجاً للسـرد ومبئراً له، فيه نتابع الرؤية من الداخل، أي الرؤية مع، الذي يحتل الراوي دور المبئـر في مقاطعها غير التبئيرالذي تمارسه الشخصيات. والمبئر في البداية، حادثة السيارة التي سقطت في النيل، هذا يعني أنّ الراوي الشاهد في المقطع السابق هو نفسه الراوي المشارك.

ويـتحول السـرد فـي الفصل الثامن إلى (نادية) إذ تروي الأحداث وتسرد بصـوت الأنـا/ السـارد، فتكون "أنا الراوي تلك الشخصية – أو الهوية البويطيقية Poetictic personolity التـي تـدركها عبر الخطاب. ومن ثم، يكمن مشكل وجهة النظـر، كما يقول تودوروف، في شفافية الـ "هو"اللاشخصية للقصة وعلاقتها بـ "أنا"الخطاب "[١].

والـرؤية هـنا جوانـية داخلـية، لأنّ نادية هي بطلة الرواية على مستوى الأحـداث وتقـوم بالسـرد في الوقت نفسه. وداخلية من ناحية أنّها مبئرة الأحداث وتوجه عمق التبئير إلى ذاتها في مقاطع السرد. وتتناوب البؤرة مع البطل / الراوي الأول.

---

(١) عبدالمجيد، شحات محمد، بلاغة الراوي طرائق السرد في روايات محمد البساطي، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ٢٠٠٠ م ص ٣٩.

وفـــي روايـــة "الخماسين"يعيش البطل حالة من الاغتراب المستمر والهزائم المتكررة الواقعة عليه على صعيد المرأة والسياسة، فالبطل في هذه الرواية تتجاذبه نازعـــان داخلـــيان: رغبـــته العمـــيقة فـــي تحقيق التواصل والتصالح داخل البنية الاجتماعـية، والخوف من الانفصال،ومحاولة الهروب من الجو الخماسيني.إنّ شأن بطـــل هـــذه الـــرواية هـــو شأنه في رواية "الضحك" وإنّ الإطار الروائي العام في "الخماســـين"هو الإطار نفسه الذي اختاره المؤلف لروايته السابقة "الضحك"الشخصية المغتـــربة المســـحوقة التي تواجه القهر والمآسي. وتصبح الرغبة في الهروب عند الـــبطل موجـــودة. لكنّ الصورة تبدو أشدّ قتامة عندما يجابه بأكثر من إحباط، على مستوى علاقته بالمرأة وعلاقته بالسياسة. وتبدأ حالة من الألم تكتسح (البطل) لحظة توديعه ليلى أمام محطة الباص:

> **"ودع ليلى. انفلتت يدها اللدنة من يده، واندفعت ليلى في زحام ترووللي رقم ١٧: ناعمة، مراوغة، مباغتة كقطة. غيبها الزحام – فتاهت عنه. شاهدها للحظة. كانت غاضبة. واختفت"(١).**

لقـــد أحسّ البطل / السارد بالضياع واللاجدوى عندما ودّع ليلى: كما جعل المؤلـــف الـــبطل مـــنذ البداية يبدي ضيقاً بمحيطه القابع في القهر يعاني من الغربة والوحشـــة ويتعرض للاستجواب والتحقيق وتصبح نفسه قلقة متألمة، فتتضخم نتيجة لذلك في خياله شتى المشاعر والأحاسيس، كأنما الذكريات الأليمة تحاصره في عناد وتســـلمه لـــذلك الواقع ليعيش تلك المشاعر البغيضة عبر لحظة كانت حلم يقظة في بدايتها، تفجرت منها ذكريات أيام السجن، وها هو يرسم صورة للقمع الذي يتعرض له، السجين في الزنزانة. يقول:

> **"وقف هكذا مدة طويلة، وهو يحس بغموض ان هنالك شخصا ما يقف خلفه، ثم عزم امره واقترب من ذلك الجزء اللامع من الجدار. كان هنالك حركة شبحية في داخله: كتلة ما تقترب منه. لمسه بيده. كان السطح ناعما صقيلاً، وفجاءة خطر له انه مرآة"(٢).**

(١) الخماسين، ص ٣٠٩.
(٢) نفسه، ص ٣٤١.

وبعــد الانتهاء من التحقيق تجتاح البطل الكوابيس المرعبة ويصبح يهذي في شــوارع القاهــرة والمخبــر يلاحقــه فتــنعكس صورة الشوارع المعتمة في نفس البطل/الرواي:

"انعطف يسارا في شارع ريحان: ظلمة مهولة تجعله اشبه بحديقة اغلقت ابوابها. حاول التخلص من إحساس الملاحقة، اقنع نفسه بذلك، ولكن ظهره ظل متصلبا بعبء عين ترصده، بانتظار ضربة تأتيه دون توقع ثم اخذ يحلم بالإسكندرية "[1].

لقــد كــان هــناك، تــناغم داخلي حزين بين الشارع المعتم المكفهر والنفس المــتألمة المتجهمة. إنّ القهر في الرواية قهر عام ناجم عن نظم اجتماعية وسياسية ومعطــيات بيئية معينة. والصراع فيها وإن كان ينبع من بيئة محلية هي البيئة التي شــكلت المأســاة التي تتحدث عن أزمة الإنسان المعاصر بشكل عام. ذلك الإنسان المطــارد الــذي يــبحث عن ذاته ويبذل جهداً للتواصل مع الآخرين لكنه يفشل في تحقيق ذلك الانخراط:

"بضعة كؤوس من البراندي وجلسة الاصدقاء بعد معاناة الغت جميع الاعتراضات وسوف يعود إليه إحساسه المرح بالحياة، وجعل المهانة التي تعرض لا مجرد ذكرى"[2].

ولكــنه كــان يشــعر أن أصدقاءه هجروه وهنا بعد خيبة الأمل من أصدقائه يستعيد في خياله صورة المرأة.

"امرأة في سلام كامل مع نفسها ومع العالم. المرأة الشاملة. بيتها عالم متكامل.. امرأة فخمة، فاخرة، معجونة بقطرات الندى والعسل. وهي المرأة الكلية: الام والعاهرة، الاخت والصديقة، المتحررة واسيرة بعض الافكار التي لا تحيد عنها"[3].

---

(١) الخماسين، ص ٣٥٧.
(٢) نفسه، ص٣٥٨.
(٣) نفسه، ص ٣٦٤.

يتوزع البطل بين المرأة وأحلام اليقظة حتى تكاد المرأة تكون حلماً "ويبحث عن جمال مفقود وخلاص مفقود ويتقيد في ذاكرة الطفل الذي كان، وتخونه الذاكرة فيدمن أحلام اليقظة لينتقل من بؤس إلى آخر"(١).

لقد عكست الرواية موقف الروائي / غالب من المرأة فبطله متيم بالمرأة، يتحرق شوقاً إليها ويتلوى ألماً أمام العجز في الوصول إليها.

إنّ الرواية تنقل تجربة معاناة البطل تجاه واقع الحياة، لقد اعتملت في نفسه مشاعر مختلفة، فهو كاتب ومثقف يعيش وضعية يائسة، يبرح به الألم، فيفر من المكان (القاهرة) إلى الإسكندرية أملاً في تبديد هذا الإحساس بالألم والتطلع إلى حياة جديدة.

"اسير واسير مفتونا باستدارات الكورنيش اللينة الخطوط، كلسية بيضاء وسط الصخور المتربة، الرمادية. اطوف مبهورا بالبيوت المبنية فوقها، الشبيهة بالابراج وكانها تجسيد لحلم.. وارى المرأة.. وكانني ارى كل هذا واحسه واسجله في ذاكرتي من اجلها "(٢).

يداهمه المكان الجديد، وتداهمه صورة امرأة أخرى المرأة الحلم. ويطمح في تغيير واقعه، لكنه لم يتشوق لعوامل تسهم في ذلك التغيير، ولا حتى إشراقة أمل تسعد قلبه المعذب ونفسه الكسيرة.

" غير انه سبب عجزي عن إدراك ماهو مطلوب مني ان افعله على وجه التحديد، بسبب تقاعسي – تقاعسي؟ كان ذلك صحيحا على نحو ما عن الاستجابة لذلك النداء الملتاع، فإنها قد قررت انني لم اكن عند حسن ظنها، لا اصلح. فادارت وجهها إلى البحر"(٣).

عندما تنهار أركان عالم الحب لا يجد البطل ملاذاً من الإحساس بالقهر الذي يولده انهيار الحب سوى الاستنجاد بحب آخر، أو بالحلم، ولكن لا يلبث أن يكتشف أنّ هذا الحب ليس إلا وهماً.

---

(١) درّاج، فيصل، رواية الخماسين، ولوعة الإنسان المغترب، صحيفة "الحرية"دمشق، ١٩٩٠/٣/٤م، ص ٤٣.
(٢) الخماسين، ص ٤٥٣-٤٥٤.
(٣) نفسه، ص ٤٨٢.

والكتابة في "الخماسين"وسيلة البطل للخلاص من انكسار الروح وخيبة الجسد، والتمزق الذي عاشه، رغم قسوة الكتابة وانعدام جدواها. وغالب هلسا يكتب رواية "الخماسين"ويعاني ضغوطاً نفسية واختناقاً من جو الخماسين الذي يتسلط على المكان.

- ٣-

تحتل شخصية البطل (مصطفى) في رواية "السؤال" مكانة أساسية في البناء الروائي إنّه: برجوازي، وشيوعي، ومثقف، يقترن بعلاقة مع سعاد، ويتوسل بالصراحة ليبرر تعاطفه مع الطبقة المسحوقة في المجتمع. ويتناسى مصطفى طبقته الارستقراطية ويطمح لإقامة علاقة مع (تفيدة) بنت الحي الشعبي التابعة للطبقة المسحوقة. ويمكن النظر إلى شخصية (تفيدة) هنا، على أنها مناضلة حقيقية سعت من أجل تغيير نفسها. امرأة لا تعرف الهزيمة. هجرت زوجها لتعيش مع مصطفى الذي أعجبها. ابتدأت حياتها خادمة، ثم بائعة جرجير إلى أن تمكنت من بناء نفسها من خلال الدراسة حتى وصلت إلى كتابة المسلسلات الإذاعية. لقد وجدت ضالتها في(مصطفى) فحملت منه مع أنّها لم تحمل سابقاً برغم كل علاقاتها السابقة. وجاء هذا الحمل توثيقاً للارتباط بين تفيدة ومصطفى، فما عاد يخشى فقدانها، حتى حين أقتيد إلى السجن.

في هذه الرواية "يصوغ غالب هلسا من خلال بطلته تفيدة نموذج المرأة الجديدة التي تتجاوز واقع الاستلاب والتبعية ويحقق حضورها الفاعل في النضال الوطني وفي الإبداع الكتابي"(١).

يمثّل مصطفى في "السؤال "وجهة غالب نفسه في تبني مفهوم المومس الفاضلة التي يصلنا صوتها قوياً، نافذاً، ونكتشف تحديها للمجتمع في علاقتها بمصطفى والزواج منه، والتخلي عن زوجها لا يسفر إلا عن انتصار حقيقي واستجابة إيجابية.

---

(١) أبو نضال، نزيه، غالب وببليوغرافيا مصادره الكتابية، مرجع سابق، ص ٧٢.

ومن الطرق التي استعملها السارد تقنية الحلم التي أزاحت الستار عن الخوف الذي أصبح يشعر به مصطفى، فهو يحلم بأنه يتحدث مع الفلاحين والعمال في القرية:

"كانوا يجلسون في القرية يتحدثون. لم تكن تلك وجوه الذين يعرفهم. إنّ الملمح الوحيد الذي يستطيع ان يميزه فيهم هي ملابسهم التي استطاع أن يتعرف من خلالها عن انتماءاتهم الطبقية "(١).

لقد كانت رغبته في التحول في الحياة الاجتماعية ورغبته في تغيير النظام الطبقي بدءاً من القرية بوصفها المظهر الأول من مظاهر الإقطاع والرأسمالية، ويحلم بوجود سعاد.

"تنبثق سعاد في مخيلته فيحس بقلبه يهوي. تحيط بالذكرى أجواء الجلوس متلاصقين ملفوفين بالبطانية. والمدفأة مشتعلة. ذلك الاسترخاء والدفء، ويحكي لها ما لا يستطيع ان يحكيه لتفيدة"(٢).

تأتي أحلام سعاد تعبيراً عن رغبته في الأمن، لأنّ سعاد تمثّل مرحلة السكون في حياته، بينما تفيدة تمثل مرحلة اليقظة فيستنجد بسعاد في الحلم ليشعر بالأمن الذي فقده في يقظته. وتوهمه أنّ لسعاد عشيقاً آخر يبتزها كشف عن سخرية مصطفى من خضوع الطبقة المسحوقة للطبقة الأقوى. ووظفت الرواية الكوابيس للكشف عن شعور مصطفى بالخوف والمطاردة من رجال البوليس.

"تصبح لحظة اليأس كابوسا لا يحتمل، ويود ان يموت ولكن غضبا رهيبا يجتاحه عندما يتذكر زوجته عارية النحر، نهداها يطلان من القميص: "الموس"(٣)

وحاول المؤلف أن يعري المجتمع المصري ويكشف عن قضايا تؤرق هذا المجتمع وغيره من المجتمعات العربية على مستوى الصحافة والشرطة. لقد كشفت المرأة عن الجريمة التي راح ضحيتها سيدة في الأربعين من عمرها في الحي الراقي في جاردن ستي.

---

(١) السؤال، ص ٦٢٧.
(٢) نفسه، ص ٧١٦
(٣) نفسه، ص ٦٦٦.

ويطارد السفاح بالقتل كل شخصية تجسد التغيير في المجتمع. لذلك كان مصــطفى دائم الشعور بالرعب لأنّه يدعو إلى التغيير. وبلغت المعاناة النفسية عند بعــض الشخصيات حد الانتحار. فانتحر الملازم (محمود) رجل الأمن السابق الذي كــان يضــرب الســجناء بإلقاء نفسه من أحد طوابق المصح العقلي. وجاء انتحاره معادلاً لرغبة الروائي في القضاء على الفئة التي ترفض التغيير.

إنّ الســفاح فــي روايــة "السؤال"ينتمي إلى هذه الطائفة لقد جعله المرض العصبي يستعيد أنماطاً بدئية في السلوك نحو الإخصاء الروحي الذي تقوم به السلطة إلــى أصله القديم، إلى إخصاء فعلي، مسترجعاً طقس إخصاء الأباء لأبنائهم"[١]. لقد قــام الســفاح بجرائم بشعة عدة: مثل، قتل فتاة في جاردن ستي، ورجل اسمه عبد العلــيم قــام بإخصائه ثم تركه ينزف حتى الموت. والجنس عند السفاح مظهر من مظاهــر المازوخية والسادية. فحين حاول ممارسة الجنس مع تفيدة أهان نفسه. وبدأ بتعذيــبها لكنه لم ينجح لأن الجنس عندها قرار وليس استجابة "ونلاحظ أن تفيدة لا تحلــم كالآخــرين بكوابــيس، لا تهجس بالسفاح: تفيدة هذه لا تعيش معاناة وجود السفاح وهي حين تقابله إنما تقابله دون أكتراث لأنها هي غير العاجزة، هي القادرة وهي سيرورة تتجه نحو اكتمال قدرتها كي تصل إلى مواجهة السفاح الحاسمة"[٢].

وتــتجه التعــرية إلــى الذات في "السؤال"فتكشف عن تناقضات الواقع القائم وتناقضــات الواقــع الروائي. وتمثلت السخرية من رجال الأمن الذين عجزوا عن الإمســاك بالسفاح ومن أراء السفاح المتناقضة التي كان يعرضها في الصحف.ومن ســذاجة الــذين صدقوا أن السفاح خادمهم وهو قاتل الشعب. ومن موقف الصحافة المضــلل المعــتمد على الإشاعة. ولكن "لم يتوان السفاح – النموذج في ظل رؤيته الفكــرية ومــنهجه عن الدفاع عن مبادئه وعن منهجه الذي يتيح له حرية التصرف والسلوك وقمع الآخرين"[٣].

---

(١) محادين، موفق، غالب هلسا دراسات نقدية، وزارة الثقافة، عمان، ٢٠٠٢م، ص ١٠.
(٢) العيد، يمنى، في معرفة النص، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ١٩٨٣م، ص ٢١٦-٢١٧.
(٣) عليان، حسن، مرايا الحرية والإبداع في أعمال غالب هلسا الروائية، المكتبة الوطنية، عمان، ٢٠٠٣م، ص ١٦٥.

وتنعكس صورة أخرى من صور القتل في الضحية (عبد العليم).يصبح السفاح في هذا السياق مرادفاً للخراب وقد صار موضع تساؤل وضجة كبيرة. إذ "يظهر وكأنه قد فقد كل صلة بالمجتمع الذي يعيش فيه وكف عن أن يكون شخصاً طبيعياً وذلك تحت تأثير عوامل نفسية واجتماعية "(١).

وهكذا، تصبح الرواية مجالاً للصراع على مستوى الأحداث والشخصيات والقيم والأساليب، ولعبة ساخرة تنفتح على قراءات متعددة.

-٤-

وتتقاطع رواية "البكاء على الأطلال"مع حياة المؤلف في كثير من المواضع، مما جعل القارئ يشعر في لحظات معينة أنّ المؤلف هو بطل الأحداث التي تمر أمام ناظريه. ويمكن أن يقال أن تيمة"البكاء على الأطلال "تمثل مجالاً للصراع الذي يعيشه البطل بين الماضي والحاضر.ففي الرواية صورة عن الحاضر فعلاً، ولكن عن الماضي أيضاً في الذاكرة وعبر الحلم. ويمكن القول إنّها رواية تتمحور حول رؤيا أخرى لهذا الحاضر الذي يطوقها، ويحاصرها وتحاول الإفلات منه. "والرواية بمجموعها أطوار حنين قد يبدو للوهلة الأولى أنه حنين إلى أماكن بعينها سواء في الأردن أو في مصر (خلال المرحلة الأولى من مكوثه فيها) لكنه في حقيقة الأمر حنين إلى أيامه الأولى، وبكاؤه ليس بكاءً على المكان بمقدار ما هو بكاء على الطفولة التي مضت ولن تعود أبداً. حنينه محاولة يائسة لاسترداد الماضي من خلال "بئر الذكريات"(٢).

ويسترجع البطل (خالد) ذكريات قديمة لها علاقة بقريته الأردنية ويستحضر مرحلتي الطفولة والصبا مستعيداً قريته التي تجمع بين سمات البداوة والفلاحة. وهدف الراوئي من ذلك ليس نقل تجربة خاصة تجتر واقعاً محدداً لمخاطبة النفس. بل إنّ الأثر الأدبي يتجه إلى الإنسان حيث كان "يبيت به صاحبه حقيقة واقعة في

---

(١) بحراوي، حسن، بنية الشكل الروائي، مرجع سابق، ص ٣١٠-٣١١.
(٢) حداد، نبيل، الرواية في الأردن فضاءات ومرتكزات، وزارة الثقافة، عمان، ٢٠٠٣م، ص٤٦.

خلجات نفسه "[١]. فيكشف عمّا في النفس من شوق وحنين إلى قريته يقول: "انكشف الغطـاء عـن بئر الذكريات فهبت روائحها، كما ينكشف الغطاء الخشبي البيضاوي الشكل عن صندوق عطار"[٢].

إنّـه يحن إلى دفء العاطفة في قريته التي افتقدها ويعبّر عن مشاعر حقيقية تنبض بالحبّ والحياة. ونفس الحنين يتجلّى عندما يستذكر آمنة فيحن إليها ولا يراها:

> **"وفي الخلفية تقف آمنة. كانت ملثمة، فارعة كأنها انبثقت من الأرض لتوها صاعدة إلى أعلى، ترقص، محاطة بنصف دائرة من الراقصين والخنجر في يدها ترسم به دوائر في الفضاء تب.. ثم تك، ت تك..تمور اللوعة، تلوب لاذعة أحشاءه، تدعوه إلى الانخراط والغوص، دافعة به إلى ماض يستحيل استعادته"[٣].**

تجسّد هذه الذكريات التي يستحضرها (خالد) حالة من الأسى تكتسح (البطل) في وحدته وغربته وتعمق إحساسه بالألم فيشعر بسوء الحياة الاجتماعية والمعاناة الشخصية.

ويتعمق إحساس البطل بالألم عندما تداهمه ذكرى الفتاة البدوية التي تزيد إحساسه بالضيق سوءاً على سوء، ففي أثناء قراءته لرواية مجدولين تداهمه صورة الفتاة البدوية:

> **"كانت عبارتها تتضمن تلميحا بذيئا أدرك معناه وأخافه. أخذت تدفع عصاها في صدره المرة بعد المرة وهي تقول أي شيء كنت تنوي أن تفعله. قل لي، ولماذا لا ترد، ولماذا أصبح وجهك أحمر بالخجل كأنك بنت أيها الولد النصراني؟ لماذا لا ترد. هل أنت أخرس؟..يتذكر الآن بدهشة أن وجهها كان غاضبا، رغم أنها كانت تنفجر بين آن وآخر بالضحك. ثم ألقت بالعصا بعيداً وأحاطت بذراعين قويتين، وأخذت تضغط وتضغط، ثم قبلته. كان يختنق بين ذراعيها. قال لها: "اتركيني"**
>
> **فتزايد ضغطها. كانت هي أيضا تلهث. وقال بصوت شاك، مختنق: "اتركيني، بقول ليكي، اتركيني"[٤].**

---

(١) محمود، زكي نجيب، فلسفة النقد، دار الشروق، بيروت – القاهرة (لبنان – مصر)، ١٩٧٩م، ص ٧٤.

(٢) البكاء على الأطلال، ص ١٥.

(٣) نفسه، ص ١٥.

(٤) نفسه، ص ٥٤.

يحـيل الـنص السـابق بطريقة مباشرة إلى الجنس، وتتفاقم المعاناة وتختلط الصـور فـي ذهـن البطل عندما يصبح المحاصر والمرتقب من المرأة التي تريد اسـتلابه فـي صورة تحرش جنسي سافر وساخر، ويشعر لذلك بأسى رهيب جعله يحرص على الفرار من هذه الكوابيس لكنه لا يجد حوله إلا أحلام اليقظة. لكن هذه المـرأة نفسها تعود إليه في الحلم، "إنّ حلم اليقظة هو شكل من أشكال النكوص إلى مرحلة الطفولة. ولذا كان ما يطلبه من الفن هو الذي يمثل أحلام الهارب من واقعه. إنّـه يسـأل نفسـه أي الإنسان الضجر القلق، ماذا أصنع هذا المساء؟ هل اصطاد امـرأة.. أم أشرب زجاجة من البراندي الرديء أو اقرأ رواية، أم أشاهد فيلماً ؟ إنّ عـناء واقعه يؤكد تمسكه بأحلام اليقظة ومثلها، فيقوم بإسقاطها على العلاقات التي تؤلـف عالمـه الحقيقـي ليغنيها بما تفتقر إليه من ثراء وحيوية. إنّ العالم الحقيقي يصبح دائماً مختلطاً في حلم اليقظة"(١).

وهكذا تمتطي الرواية الذكريات بين الحلم واليقظة لتكون العودة من ذلك إلى هـذه أكثر وحشة، عودة موحشة من الحلم الأليم إلى الواقع الأشد إيلاماً "فجاء ذلك الجرس لدفع الذكرى من منطقة حلم اليقظة إلى الواقع المتحقق"(٢).

غيـر أن ذاكـرة البطل تلتقط وتسجل أنّها ذاكرة أقرب ما تكون إلى ذاكرة احتياطية موصولة باللاوعي "إنّها لا تسجل أحداثاً بعينها ولا تصوغ مطالب أو ترفع تظلمـات، وإنّمـا تلتقط من السياقات المختلفة وعبر التشكيل واللغة، ما يضفي على اللحظات المؤطرة لها، سمة الذكرى الملتصقة بالوجود داخل التجربة"(٣).

وهذه الذكرى تستوعب جوانب وشرائح كثيرة من الحياة. كما تستوعب نساءً كـنّ علـى صـلة مع البطل مثل (نادية) في رواية "الضحك"و"عزة"في البكاء على الأطـلال ".ويوازن البطل بين نادية وعزه. وفي هذه المقارنة يكتشف أن عالم عزّة مكبل بالقيود فهو يضيق بهذا العالم ويبحث عن آخر بديل هو (نادية). وهذا يعني أن

(١) هلسا، غالب، الهاربون من الحرية، إعداد وتقديم: نـاهض حتر، دار المدى، دمشق، ٢٠٠١م ، ص ١٢٩.
(٢) البكاء على الأطلال، ص ٥٥.
(٣) برادة، محمد، لغة الطفولة والحلم، مرجع سابق، ص ٢٩.

الهـروب من الحاضر إلى الماضي، واللجوء إلى الماضي هو ضرب من الاحتجاج على هذا الحاضر الذي لم يعد للفرد أي قيمة أو وجود.

وتحـاور روايـة "البكاء على الأطلال"نصوصاً قديمة مثّلت مراجع المؤلف وهـي تصدر عن ثقافة مزدوجة يتفاعل فيها التراث والحداثي. فتستدعي نماذج من الشخصيات التراثية مثل شخصيتي عائشة بنت طلحة والراسبي[1]. وهذا الاستدعاء يعكس شعور البطل نحو التاريخ كما يعكس ثقافة المؤلف. ولعلّ سبب اختياره نص أبي الفرج الأصبهاني هوقدرة الكاتب على تحويل الوهم إلى واقع.

"فتنني عالمها. حاولت أن استعيده بشغف. أن أعيد بناءه لكيون لي مكان فيه. قريبا إليها ومحبا. فأخذني النوم وأنا عاشق لها"[2].

لقـد كانـت هـذه المرأة نموذجاً صارخاً بالجنس والمنح في مواجهة العقد النفسية. ولكن يكون الرعب عندما يكتشف موتها واستحالة القبض عليها في مواجهة الواقع.

وبعد هذا الإحباط والخواء تنطوي الذات على جراحها. ولكن العالم الخارجي دائمـاً يـتحدانا ما دمنا أحياء. ومن ثم فإنّ البطل المهزوم يلجأ إلى الحلم لاستعادة عائشـه ومواجهة التمزق والقصور، ويأتي استرجاع الماضي"من أجل رؤية أنصع للحاضـر، وكشـف أكثر عرياً لقيمه ومفاهيمه السائدة "[3]. وحين تصل عائشة إلى الـنهاية يرثي البطل هذه الأنثى. ويقفز إلى السرد أبو الوازع الراسبي[4]، ليستعيد عبـره قدرة البطل على الفعل ومواجهة الرعب الذي يحبط مشاريع التغيير. لقد كان أبو الوازع الراسبي "مفكراً ومجتهداً من مجتهدي الخوارج وشاعراً، ولقد شعر أنه فـي اللحظـات الحاسـمة الفعل هو الذي يقرر كل شيء، فعزم أن يقدم بياناً عملياً

(١) البكاء على الأطلال، ص ٤١.
(٢) نفسه ص ٣٢.
(٣) منصور، محمد، السارد= الشخصية / الروائي /= الشاهد، مجلة "كتابات معاصرة، م١٢، ع٤٧، (حزيران-تموز ٢٠٠٢م) ص ١٠٧.
(٤) البكاء على الأطلال، ص ٤٣.

يبرهن به بشكل قاطع صحة مقولته "[١]. ويتحرك النزوع إلى القتال فيضع (نافع بن الأزرق) قائد فرقة الأزارقة في مواجهة حقيقية مع نفسه.

ومن هنا، يمكن القول، إنّ "موقف غالب لا يختلف كثيراً عن موقف أبي الوازع الراسبي، فهو يرى أنّ لكل فعل، ولكل عبارة دلالة تتجاوزها، وسوف تظل ممعنة في التجاوز، ولكن برؤية وتدبر.. وكأن غالب يعاين سلوك أبي الوازع، وهو يحا رب فئته المتخاذلة"[٢].

- ٥-

ويتوزع الفضاء النصي في "ثلاثة وجوه لبغداد" على ثلاثة فصول هي: "من خلال عيون مصرية"[٣] ، و"الحفلة وكوميديا الأسماء"[٤]، و"زحف الغابة"[٥]. وعلى الرغم من أنّ النص يتوزع إلى فضاءات متعددة، فإنّ شخصية البطل / غالب تبقى إحدى العلامات المميزة. ولهذا تبدو دراسة صورة (السارد) في الرواية أساسية لفهم طبيعة السرد. وتخضع ثلاثة وجوه لبغداد"لعنصر التخييل الذي"يتأطر داخل نظرية الأجناس ونظرية السرديات. وعلى أساس هذا التأطير، فإننا نوظف مفهوم التخييل بوصفه مؤشراً على مظاهر الصنعة الروائية في النص"[٦].

إنّ الرواية "تتنقل بحرية بين منظور عدد من شخصياتها الأساسية وبين منظور الكاتب، الروائي الذي يتحول في مستوى من مستويات التحليل إلى شخصية فاعلة في النص"[٧].

ويمكن أن تعد "ثلاثة وجوه لبغداد"هي رواية بغداد تلك المدينة التي عرفها البطل / المؤلف في الخمسينيات والتي خرج منها ليعود إليها في منتصف

---

(١) البكاء على الأطلال، ص ٤١.
(٢) عليان، حسن، مرجع سابق، ص ٥٧.
(٣) انظر: ثلاثة وجوه لبغداد، ص ٢٥١-٢٨٠.
(٤) نفسه، ص ٢٨٣-٣٣٨.
(٥) نفسه، ص ٣٤١-٤٠٩.
(٦) بوعزة، محمد، ثلاثة وجوه لبغداد السير ذاتي والتخييلي، مجلة "الأداب"العددان (٧-٨)، السنة (٤٥)، آب، ١٩٩٧م، ص١٦.
(٧) حافظ، صبري، الضوء الهارب، مرجع سابق، ص ١٣.

السبعينيات مطروداً من مصر. وفي الرواية الكثير من الإشارات المطابقة لمفردات سيرة المؤلف (غالب)، فالشخصية الرئيسية في النص تحمل الاسم الكامل للمؤلف،ذلك أنه يحيل على أبرز قضية تخصص حد الجنس الاتوبيوغرافي وهي تماهي المؤلف والسارد والشخصية من خلال تطابق الاسم. في هذا الإطار يتخذ نص "ثلاثة وجوه لبغداد"الدرجة الثالثة في التصنيف الأتوبيوغرافي لـ(فليب لوجون) وهي درجة الشخصية التي لها اسم المؤلف نفسه، بعد درجة الشخصية التي يختلف اسمها عن المؤلف، ودرجة الشخصية التي لا اسم لها(١).

ومن الممكن عدّ هذا المقطع السردي تمهيداً يحدد مضمون الرواية. فمضمونها متمثل في رغبة (غالب) الملتاعة في البحث عن سبيل جديد للحياة، والاندماج مع العمال المصريين والعراقيين على الرغم من عواصف القهر والغبن التي هاجمته مع بائع (التكة) اللحمة المشوية. ومن الخيبة التي كان يشعر بها إلى جانب المثقفين. ويواصل البطل غالب رحلة البحث المقلقة عن شكل لاستمرار الحياة، ليعيد للذات توازنها وحميميتها فيهجر الفندق ليحل ضيفاً على وزارة الثقافة العراقية، "تصور الوزارة مكاناً عتيقاً شبيهاً بمصلحة الشهر العقاري، بباب الحديد، في القاهرة، الموظفون الذين يتناولون السندويتشات وينظرون بسأم إلى المراجعين"(٢).

لقد وضعنا البطل في هذا الوصف السوداوي أمام منطق الرواية فهو يتوقع مسبقاً استكشاف خيبة الذات وعبثية العالم من حوله وإنذاره بالفاجعة قبل حدوثها. وعلى الرّغم من تنبئة البطل بخيبة الأمل لكنه يبقى في بحثه الذي يلح عليه لإيجاد مخرج من الأزمة في رحلة البحث عن هذه الحياة الجديدة المرغوب فيها. لكنه لايجدها وتتاح له فرصة العودة بذاكرته إلى الوراء ويستحضر فترة الاعتقال في سجن الترحيلات وسجن المطار أو يسرد جوانب من معاناة السجن وما يلاقيه السجين من أسى ومرارة ودخوله في دوامة الغربة والوحدة والضياع.

---

(١) بو عزة، محمد، مرجع سابق، ص ١٦-١٧.
(٢) ثلاثة وجوه لبغداد، ص ٢٧٦.

لقد مثلت تقنية الاستدعاء من الذاكرة عند غالب جزءاً مهماً من بناء روايته، وقـد كان تركيزه يتمحور على الرغبة في الانتقال من الحاضر إلى الماضي. وهذا الاسـترجاع نجده متداخلاً مع الحلم من أجل إضاءة أكثر لعالم الشخصية المحورية مـن الداخل. فالروائي مشغول على الدوام بواقع الإنسان العربي وبقضاياه، فيستعيد تمـثل الماضـي في شكل شذرات تقوم بها الذات بوظيفة إعادة ربط علاقة (غالب) بماضيه وحاضره فيستحضر القاهرة مثلما يستحضر قرى الأردن وأغواره ولاقطات السنابل في حقوله تتكرر بين السطور.

"كانت صورة القاهرة، التي يحتفظ بها في ذهنه، تلك اللحظة، هي منظرها ساعة العصر، كما بدت من الطائرة صفراء، معصفرة، مدينة من حجر، خالية من الشجر والناس. وبالنسبة له، كانت قرية اردنية، تستعاد في الذاكرة، كان إحساس غريب قد استولى، ساعتها: ان تكون قاهرة خان الخليلي والحسين والازهر لها مثل هذا المظهر! كانت لحظة شوق، استقرت في قلبه كالخنجر وللحظة خاطفة، اعتقد غالب، انه مطالب بوصف ذلك المشهد، والإحساس الذي رافقه، واثقل عليه حتى الاختناق"(٣).

لقـد كانت هواجس البطل غالب كلّها من هواجس غالب نفسه. وبقيت ذاكرته حية وحاضرة وممتزجة مع حياته اليومية في كل مكان في القاهرة.

وتتبئـر "ثلاثـة وجوه لبغداد" حول الكتابة وفعل الكتابة، وتحيل بشكل مباشر إلـى غالب "الكاتب الذي يعيش في بغداد، بعيداً عن الأضواء، سوف يقرأ له الناس، ولكنهم لن يروه. سيقال، إنه يعمل عاملاً يدوياً"(١) وإنّ كتاباته سبقته إلى بغداد.

"قلت لنفسي: فلا ستمر في الكتابة. كأنما اردت ان ابرز لنفسي التخلص من ايوب اخذت اتمشى في الحجرة، استعدادا للبدء. الكتابة حالة، لخلقها، لابد من الحالات السابقة. لا بد لي من طرد أيوب من داخلي، اعني تصوره وهو يحاول النوم"(٤).

تـتقدم الكـتابة هـنا لتجاوز رتابة اليومي ومحنة الأوضاع المثقلة بالضياع والتلاشـي والخراب،وهـي كـذلك وسيلة للبحث عن أوضاع الذات والكشف عن أسـرارها لحظـة شـروعها بفعل الكتابة. وهي وسيلة للخلاص من عذابات الذات

---

(١) ثلاثة وجوه لبغداد، ص ٢٥٦.
(٢) نفسه، ص ٢٦٢.
(٣) نفسه ص ٣٥٠.

ومواجهتها لخيباتها المتكررة. ولكن فعل الكتابة لدى البطل "يتشخص في إطار حركة درامية تكشف معاناة الشخصية مع فعل الكتابة سواء على المستوى النفسي أو المستوى الفني. ذلك أنّ الكتابة ترتبط بحالات الأرق الموجع والفوضى والصداع، الشيء الذي يفترض من هذه الشخصية تحضير طقوس معينة، وتهيئة الجو الملائم للإبداع"[١].

وبني الفصل الثاني من الرواية على الالتباس، فهو مركز أساسي لتحفيز القارئ. ويتجلّى الالتباس على مستوى الأسماء. فالبطل لا يميز بدقة فيما إذا كان دعي إلى الحفلة أم لا..

وقد شكلّ هذا الالتباس عند البطل اختلاطاً في الرؤية وصلت به إلى درجة المفارقة. ويتجلّى الالتباس من خلال الاختلاط العشوائي للأشياء والوجوه والأسماء، وخصوصاً اسم البطل (غالب، عباس، عبوسي)، وبين شخصيتين نسائيتين (سهام وليلى)، ويعيش البطل انفصاماً حاداً بين الواقع والرغبة، بين الحلم والسائد بين (ليلى وسهام) وتأخذ هذه المفارقة بعداً درامياً، فلم يميز بدقة سهام من ليلى.

إنّ أبرز ملحوظة داخل هذه الرواية، هي أن السرد فيها بنية حركية متعددة الأبعاد، وبقدر ما تتركب وتتعدد، فإنّها تتشذر وتتناوب داخل "ثلاثة وجوه لبغداد"عدة أنظمة تستهوي القارئ وتستغويه ليس تشذر الكتابة هو الذي يعلن عن نفسه، بل الشخصية هي التي تعلن عن تشذرها وفصامها. ويصبح القارئ كأنه أمام لعبة روائية تتشذر وتتوزع غير عابئة بمنطق السرد، وتأتي على شكل انثيالات تتداعى من الذاكرة والحلم.

ويحكم السرد في الرواية تعدد الاصوات وتنوعها، صوت الغائب، وصوت المتكلم، وصوت المخاطب. وهذا التعدد يتمثل "في خفوت نبرة السرد الخارجي المرتبط بالراوي كلي العلم،أو بالذات الثانية للمؤلف، وإناطة مهمة السرد براوٍ معين

---

(١) بو عزة، محمد، مرجع سابق، ص ١٩.

أو بعـــدد من الرواة والشخصيات الروائية التي لها حضورها الفعلي أو الهامشي في التجربة الروائية"(١).

غيـــر أن هذه الأصوات تظل تنويعات لصوت سردي واحد هو (غالب) الذي يسـعى عبـــره الروائـــي غالب إلى استعراض عوالم عديدة ومتنوعة. عوالم تتعلق بالحـــياة الخاصة لغالب، وعوالم تتداخل فيها حيوات شخصيات يتعرف عليها غالب فـــي البيئة العراقية، ومنها ما يتعلق بالسلطة والمرأة. في ظل ذلك يجد القارئ نفسه أمـــام شخصية تعاني من الازدواجية في الاسم. فغالب بالنسبة لنفسه هو غالب، لكنه عـــباس، وعبوسي بالنسبة للشخصيات الأخرى. إنّ غالب بوصفه شخصية وسارداً يتميـــز بطابع المفارقة. وتتأكد هذه المفارقة في علاقته (بليلى) و (سهام) إنها علاقة البطل المحروم والمكبوت من المرأة.

وقد جسّد الراوي هذه العلاقة على أنها علاقة تصادمية بين وعيين مختلفين: وبـــين هاتـــين العلاقتـــين علاقـــة غالب بسهام وعلاقته بليلى تتشكل علائق متعددة ومتبايـــنة تحكمها الصدفة أحياناً كعلاقته بسهام. وعلاقته بليلى التي أحبها غير أنها علاقـــة مطـــاردة لأنّهـــا مســـكونة برغبة الفرار، ومسكونة بحب مفقود وألم عميق يعتصر داخلها. إنّ الذات في سرد هلسا ذات متوترة وهذه الذات تبوح وتعترف عن الارتباك الكبير لوضع البطل وعدم القدرة على التمييز بين المرأتين.

"وخطـر لـي سؤال: من التي احبها؟ حبيبة الليل ام حبيبة النهار؟ ليلى ام سهام"(٢).

تحضـــر الـــذات الســـاردة هنا لتخلق تماهياً بينها وبين المؤلف الفعلي عبر البوح والاعتراف.

وعلـــى الـــرّغم مـــن أنّ الروائـــي حرص على الاختفاء وأتقن لعبة الغياب والمناورة بما يملك من وسائل فنية استعان بها على إنجاح عملية التخفي، لكنه -في

(١) ثامـــر، فاضل،البنية السردية وتعدد الأصوات في الرواية العربية الحديثة، مجلة "أفكار"ع٢١، آب، أيلول، وزارة الثقافة، عمان، ١٩٩٥ م، ص ٧١.

(٢) ثلاثة وجوه لبغداد، ص ٤٣٦.

الحقيقة- يفضي إلى التعرف على وجهة نظره الكلية من خلال التقاء وجهات النظر الجزئية التي تنتمي إلى الأصوات المسكونة في الرواية.

- ٦-

تعـد رواية (سلطانة) إعادة إنتاج كاملة لحياة غالب / الكاتب عبر(جريس) الشخصية المحورية. فقد حرص غالب على إبراز السيرة الذاتية في الرواية، فجعل جـريس يروي الجزء الأكبر منها بصوت المتكلم. ثم أسند رواية الجزء الآخر إلى شخصيات أخرى تتذكر من زوايا رؤيتها الخاصة في الأقسام: طعمة يتذكر. جريس يتذكر. سلطانة تتذكر.

وتمثل رواية "سلطانة "نقطة تحول في الكتابة الروائية عند غالب، وقد تكون "صـورة أخرى لقصة غالب الواقعية، لكنها إن كانت كذلك، فهي – بكل تأكيد – لا تخـتلف عن قصة مدام بوفاري التي كان يحملها في جيبه عبر كل محطات سلطانة الـراوية وسـلطانة الرمـز الـذي صنعه بنفسه ثم حطمـه بنفسه أيضاً كما تقول الرواية"[١].

ويظهـر الروائـي تـداخلاً يكـاد يكون كبيراً من الحياة والواقع، فإنّه -في تداخلاتـه هـذه- إنسان مسكون بقلق مدمر لوجود الإنسان، فكلّ شيء بما فيه من علاقـات ومواقـف ومشـاعر صائر إلى التغيير والتبديل. ويكشف عن مؤشرات لتحولات اجتماعية وعلائقية متفرقة تثير الانتباه. وترصد حالات شعورية ممعنة في التمزق والاغتراب.

وتصـوّر الـرواية الريف الأردني، بمشكلاته وتناقضاته وعشائره وقبائله. وتنـتقل إلـى المديـنة فتركز على تعرية مواطن الخلل الاجتماعي وفضح أشكال ممارساته في واقع تراجع فيه الأصيل من القيم ليحل محله المتهافت. فالرواية تحمل أكثر من إدانة للتفاوت الطبقي.

---

(١) المصلح، أحمد، ذاكرة الواقع وفضاء المتخيل الأدبي، مرجع سابق، ص ١٠٥.

يصوّر غالب في الرواية فترة طفولته، والمدرسة التي درس فيها وقريته. وفي سيرته قساوة، وغربة، وحنين إلى القرية وإلى الوطن المفقود. ويقع القارئ على نتف من حياته الخاصة، يتحدث فيها عن حبه الأول(خضرا).

"منذ تلك اللحظة، ورغم العديد من النساء اللواتي عرفتهن، ظلت خضرا في داخلي رغبة لا تنطفيء"(١).

وعن موقفه من الحزب. لقد تذكر كلّ شيء طفولته وقريته وأمه، وعمّان إنّها رواية عن الطفولة والذكريات الأولى من ناحية، وحديث عن السياسة من ناحية أخرى. فهو يتذكر "بإحساس قوي بأسلوب ووقع تجربة قديمة واستذكار دقيق للحظات التي صادف أن كانت لسبب من الأسباب لحظات بارزة ومهمة وحاسمة تستدعي الانتباه"(٢).

وعلى الرّغم من أنّ جريس يعيش في الحاضر، فإنّه في دخيلته يحيا في الماضي، الذي كان بعيداً وأصبح حاضراً بفعل الذاكرة. وتتعمق الغربة لدى البطل فيتألم ويعيش ضرباً من ضروب التمزق الذاتي، عندما يتخيل أمه وحيدة. وقد تركها وذهب إلى عمّان قاصداً الدراسة:

"وكيف تتعشين عندما اكون في عمان، في المدرسة ؟ كيف تمضين الليل وحيدة في هذه الدار الواسعة، والحجرات المتناثرة في ثلاثة احواش؟ يخطر لي في مثل هذه اللحظات ان اعود للقرية، واتزوج، واملأ البيت عليها بالاطفال "(٣).

لقد سيطر الإحساس بالقهر والشعور بالرعب على غالب، فعبّر عنه بألم وشدة، وأمام هذا الحزن يسترجع صورة والده يقول:

---

(١) سلطانة، ص ١٨.

(٢) لوبوك، بيرسي، صنعة الرواية، ترجمة: عبد الستار جواد، ط ٢، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، ٢٠٠٠م، ص ١٠٤.

(٣) سلطانة، ص ٢٩-٣٠.

"كنت أصحو على دقات المهباش أبي يطحن القهوة منغما دقاته. وعلى صوت الضيوف وهم يتحدثون بأصوات خشنة.أطل من باب الدار المخصصة للضيوف. يدعوني الضيوف للدخول. تعال يا وليد. انظر إلى أبي فيهز رأسه، ويقول: خش سلم"(١).

تقدم السيرة الذاتية "كشفاً عن حياة مكتملة تقريباً، عن فترة الطفولة أو الشباب أو نشاطاً ظاهر الأهمية في حياة الفرد"(٢).

إنّ لجوء الشخصية المحورية (جريس) إلى الحديث عن ذاتها وإلى تعريتها لوعيها ولا وعيها بجرأة قاسية وكاشفة، هو لجوء إلى إعادة الاعتبار إلى الذات. هناك إذن بحث دائم من الشخصية عن تحقيق الذات داخل المجتمع. لكن هذا البحث، عبر رفض الزواج، عبر الكتابة والحلم، عبر مواجهة الذات لنفسها، عبر التذكر، عبر تعرية الواقع. وعلى الرّغم من حضورهذه العناصر كلّها، فإنّ عنصر الجنس يبقى المعبر الرئيسي لعملية بحث الشخصيات عن ذواتها، فالجنس وسيلة لإثبات الذات من خلال سلطة الجنس.

إنّ المؤلف في رواية (سلطانة) "لا يصوّر الجنس على أنه مأساة تكوي الأفراد بلدغات لا تطفئها الشهوات العابرة، ولا هو يصوره كإحدى أزمات حياتنا الاجتماعية، أو كانعكاس لأزمة المجتمع"(٣). فعنصر الجنس ذو هيمنة نفسية وامتداد في جسد النص،ويحضر"بصورة مزدوجة، إذ بدا رمزاً للخنوع، ورمزاً للثورة والتمرد وكان رمزا للعلاقة المشوهة على نحو ما نرى في علاقة مسعد بسلمى وزبائنها، وعلاقة الشيخ بسلطانة، وعلاقة الشباب بالقواد وبائعات الهوى، ثم علاقة عليان بمسعد، وغيرها، وكان الجنس صورة التمرد على نحوما نرى في علاقة صليبا بكرما وبسلطانة وعلاقة سلمى بعبد الكريم العماشنة "(٤). وشعور غالب بالغربة كان مرتبطاً أساساً بإحساسه بالجسد. بهذه المرأة بوجوهها الثلاث.

(١) سلطانه ص ٣٤-٣٥.
(٢) زيتوني، لطيف، معجم مصطلحات نقد الرواية، مكتبة لبنان، دار النهار للنشر، لبنان، ٢٠٠٢م، ص ١١١.
(٣) شكري، غالي، أزمة الجنس في القصة العربية، دار الشروق، القاهرة، ١٩٩١م، ص ١٩٩.
(٤) السعافين، إبراهيم، تحولات السرد دراسات في الرواية العربية، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، ١٩٩٦م، ص ٩٣-١٩٤.

تحضـــر المـــرأة عـــند غالب بوصفها جسداً وروحاً لا ينفصلان. والملذات الروحية عنده ملازمة للملذات الجسدية. والعلاقة الصحيحة بين الرجل والمرأة، أي الحـب، علاقـــة جسدية وروحية معاً. لذلك عندما يبالغ غالب "في تقدير المرأة التي يخـتارها ويظهــر لهـــا إعجابـــاً شديداً، يصدر لا شعورياً عن احترامه للصورة الأمومـــية، فخلف هذا التقدير المفرط للمرأة، من السهل أن نتبين وجه الأم السادية. ولكن الأمر يدعو إلى الدهشة حين يماثل الرجل بين الأم والمومس"(١).

وعندما تستدعى المرأة فإنها تحضر بتنويعاتها وإيقاعاتها لتبقى حلماً يقف في وجـــه الغربة ويتحول أحياناً إلى كوابيس موحشة وآلام مبرحة، ومع ذلك يبقى سداً في وجه القيم والموضوعات القمعية، يستعيد من خلاله طفولة مفقودة.

إنّ ظـــلال الســـيرة تبســـط بظلها على امتداد رواية سلطانة لذلك ربما يجد القـــارئ تشـــابهاً بـــين المؤلف وحياة طعمه، فطعمه صورة من غالب، كلاهما ذاق مرارة الاغتراب، وكانت حرفة الكتابة وسيلة لإثبات الذات عند طعمه تماماً كما هي عـــند غالب "وفي لمحة إضاءة خاطفة أدرك معنى عبارة "أن يبدأ من جديد "عليه أن يبدأ الكتابة "(٢).

لقد كانت عين الراوي مفتوحة على الداخل والخارج وشاهدة على الأحداث. شـــهدت حياة القرية وما يشتبك فيها من علاقات اجتماعية واقتصادية، وما يصطرع فيها من قيم وعادات، وأنماط سلوك، وما يبرز فيها من تناقضات وزيف ونفاق.

> **كان "ليل القرية مشحوناً بالخوف. إنه جزء من تراث هذه القرية الجبلية التي كانت معرضة لغزوات البدو المحيطين بها. والليل مسكون. الموتى ينهضون من قبورهم عندما تغيب الشمس ويزحمون القرية. حضورهم أقوى ما يكون في الاحلام او الصمت"(٣).**

وتشـــكّل "ســـلطانة "بالإضـــافة إلى شخصيات روائية أخرى البؤرة الحكائية لموضـــوعة الجـــنس. لقـــد كان فضاء الرواية مرتعاً لتجلي وتصارع عدة هواجس

---

(١) نجـــم، خريســـتو، فـــي النقد الأدبي والتحليل النفسي فصول في تحليل الفكر والأدب والفن، دار الجيل، بيروت، ١٩٩١م، ص ٩.
(٢) سلطانة، ص ٤١٧.
(٣) نفسه، ص ٢٨.

وممارسات وسلوكات، وفضاءً للمتعة والصفقات ولقاء الجواسيس ومغامرات الحب والجنس. وقد ظل "جريس" يقف بين قطبين آمنة وسلطانة.

آمـــنة صـــورة الأم، صـــورة الحبيـــبة، المثالية، صورة العذراء الطاهرة، وسلطانة القوية الشهوانية الراسخة التي حولها مسعد والشيخ إلى مهربة ومتعاملة مع إســرائيل وفاجــرة"[1]. تقبل على الحياة بشغف، وتعشق علانية، وتمارس عملياً كل الــرغبات. فالروائـــي "يـــوجه اهـــتمامه كاملاً إلى التقاط كافة العلاقات المتشابكة المعقدة، ليومىء لنا في النهاية بمأساة الجنس انعكاساً لمأساة المجتمع"[2].

ظلت الشخصيات في "سلطانة "فردية تعيش ضروباً من التمزق الذاتي، وهي تتحسّس بعمق الشرخ في الواقع وفي الذات. لقد بدت الشخصيات في وضع مكتمل، إلا أنها في المقابل تنمو بوعيها الذاتي وبحسها للحياة.

وعلـــى الـــرّغم من أنّ وعيها الذي تتحلى به كثيراً ما يبدو وعياً ممزقاً. فإنّه وعـــي محـــافظ على مادته المستمدة من عالم الحلم مرة ومن عالم الكوابيس ثانية. ويبقـــى الحلـــم تقنـــية يستخدمها الروائي ليجسّد طموح الشخصية المحورية ويحقق أمنـــياتها التـــي يحفـــل بها عالم اللاشعور، وأيضاً ليظهر مخاوفه وتوتراته النفسية، "والأحلام، وأحلام اليقظة، والإبداع الفني، كل أولئك ظاهرة متقاربة تنشأ عن إخفاق الغريزة في الارتواء في الواقع"[3].

وإذا كان وعي شخصيات الرواية لذواتها يقوم على مرجعية تتكون في العالم الخارجي، فإنّ هذا العالم الخارجي -غالباً- ما يكون عنصراً من عناصر تدمير هذا الوعـــي أيضـــاً. الأمر الذي يخلق منها شخصيات مهزومة بحكم أزمتها الذاتية من جانـــب وضـــغط الواقع عليها من جانب آخر. فنحن إزاء شخصيات تعيش وتتحرك وتـــواجه مصـــيرها "إننا نكتشف تحليلاً واعياً للطبيعة الإنسانية في الفرد، وإحاطة شاملة بالعناصر المكونة لهذه الطبيعة، ثم إبراز "الجنس"كعامل إيجابي يدفع الإنسان.

---

(١) الســـعافين، إبـــراهيم،ا لـــرواية في الأردن، منشورات لجنة تاريخ الأردن، سلسلة الكتاب الأم في تاريخ الأردن، عمان، ١٩٩٥م، ص١٩٤.

(٢) شكري، غالي، مرجع سابق، ص ٣١٨.

(٣) الدروبـــي، ســـامي، علم النفس والأدب معرفة الإنسان بين بحوث علم النفس وبصيرة الأديب والفنان، ط ٢، دار المعارف، منشورات جماعة علـــم النفس التكاملي،القاهرة، ١٩٨٢م، ص ٢٣٠.

غيـر أن القـوة الدافعـة تصطدم دائماً –في النماذج التي تعيش حياتها في غيبوبة انحطـاط العيش والوعي – تصطدم بجدر سميكة تدمي صاحبها وتخطط حياته بلون المأسـاة. والمأسـاة هنا ليست مأساة وجودية، ليست ثورة على اللامعقول، وليست مأسـاة اجتماعية، وليست ثورة طبيعية.. ولكنها مأساة التناقض المرير بين العناصر الأصـيلة فـي طبـيعة الفرد، تستمد القليل من مأساة الوجود الإنساني والكثير من مأساتنا الاجتماعية"(١).

وتجـدر الإشـارة إلى أنّ المؤلف استطاع أن يطلعنا على خبايا نفسه لندرك مقدار عذابه. لقد كان البطل صدى وانعكاساً لأحلامه الخفية ولهلوساته التخييلية.

لقـد كـان البطل في هذا المشهد صدى وانعكاساً لأحلامه الخفية ولهلوساته التخيلية.

- ٧-

وتـنهل "الروائيون" –بصورة أساسية– من حياة غالب وطفولته تحديداً، ومن تجربته في السجن وذكرياته. لقد كان المؤلف على صلة بذاتيته الخاصة. وهذا الأمر يـؤكده "هيوم"بقوله: "لو لم تكن لنا ذاكرة لما تيسرت لنا أية فكرة عن السببية، ولما تيسـرت لنا بالتالي أية فكرة عن تلك السلسلة من العلل والمعلولات التي تشكل ذاتنا أو شخصـنا"(٢). وتصـبح الذاكـرة عند المؤلف مستودعاً يغترف منه التفصيلات المتعلقة بذاته وذكرياته ويخلع عليها أحزانه ورؤاه ومعاناته الخاصة.

وتجسّـد الـرواية صـورة حية لفئة من السجناء المثقفين الذين ينتمون إلى تنظـيمات شيوعية في أواخر الخمسينيات وفي الستينيات. وقد أوردت الرواية أمثلة علـى هـؤلاء السـجناء مثل: (مصطفى) الشخصية الرئيسية التي ورد ذكرها في رواية "السؤال"و(إيهاب) الشخصية الرئيسية في هذه الرواية.

---

(١) شكري، غالي، مرجع سابق، ص ١٣٨-١٣٩.

(٢) نقـلاً عـن: واط، إيان، نشوء الرواية، ترجمة: عبد الكريم محفوض، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٩١م، ص ٢٢.

وتعمر الرواية بشخصيات كثيرة منها ما هو رئيسي مثل: (زينب). ومنها ما هو ثانوي مثل (زكي) مسؤول التموين الحزبي في السجن. وهناك وليد، ونوال، وهدى، وسعاد ابنة أخت (تفيدة) في رواية "السؤال". ونادية في رواية "الضحك"بالإضافة إلى حمادة أحد زملاء زينب في العمل. وتركي خليجي الأصل له علاقة جنسية غريبة الأطوار مع زينب. وشخصيات أخرى تأخذ أبعاداً مختلفة في الرواية. إنّ المؤلف يتيح لنا أن نرى في العمل الفني "مرجعاً لمن خلقه، أو أباً للفنان الذي أوجده. فالعمل الفني يوّلد أباه، بقدر ما يخلق الفنان شخصيات يرى نفسه فيها، تتكون من إسقاط استيهاماته عليها"(١).

ويلجأ الروائي في روايته هذه إلى عدد من التقنيات التي تجعل من روايته عملاً يدخل في نطاق ما هو سير ذاتي أي "تمجيد الذات وتبرير الذات "(٢). إذ نجده يعمل إلى تعرية الذات والكشف عن أغوارها، وتوسيع دلالات الواقع، وذلك بالمزج بين الواقع والتجربة الذاتية للمؤلف.

وفي "الروائيون "يتداخل الهم الذاتي الخاص للبطل بالهم العام، ولهذا السبب كان السرد يتابع رحلة الوعي عند البطل من ثلاثة أبعاد: البعد الأول ذاتي، والثاني سياسي، والأخير اجتماعي. وقد حرص المؤلف في روايته على الاهتمام بالأبعاد الثلاثة، وألح على الاندماج بين الذاتي والموضوعي، ليقدم للقارئ عبر سيرة (إيهاب) سيرة انكسار وهزيمة جيل بكامله. إنّ حياة (إيهاب) كما قدمها نص "الروائيون"سلسلة متصلة من حلقات التعرف إلى الحياة الجنسية والاجتماعية والسياسية.

وتتوقف الرواية عند صورة السجن والسجناء حيث تعرض نماذج صلبة وقوية ومقنعة وقادرة على التغيير والسعي إلى التكيف مع عالم الحرية الذي حلموا به طويلاً خارج السجن على الرّغم من ليل الهزيمة وواقع السجن والتعذيب.

---

(١) درّاج، فيصل، نظرية الرواية، والرواية العربية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ٢٠٠٤م، ص ١٠٣.

(٢) بختين، ميخائيل، الكلمة في الرواية، ترجمة: يوسف حلاّق، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٨٨م، ص ٢٠٩.

وتـــداهم البطل صوراً من الذكريات في أحلام يقظته ويحاول أن "يتذكر تلك الفـــتاة. كـــان ذلـــك قبل دخوله السجن بشهر تقريباً وهو قد نسيها تماماً خلال هذه الفتـــرة، وها هي تعود إليه بوضوح غـــريب. إنه يستعيد حتى اسمها الذي كان من المنطقي أن ينساه كان اسمها زينب"(١).

وتطرح الرواية قضية الشخصية المتصالحة مع ذاتها، التي تتناسى العلاقات السـائدة في الخارج، وتحاول أن تلبي رغبة الروح والجسد. لذلك يستحضر الجنس فـــي عدد من صوره وتجلياته في مشاهد متنوعة من المغامرات الجنسية والشبقية. وتـبدت صورة الجنس مع (علاقة زينب مع إيهاب) وعلاقة حسن مع الفتى صالح، كمـا تحفـل الرواية بتجسيد عدد من العلاقات الأخرى وكلها تجسّد حالات الهروب المتكررة التي عانى منها الأبطال بعد إخفاقهم في تحقيق التصالح مع القوى السياسية والاجتماعية.

لقـــد حاول المؤلف في "الروائيون"أن ينسج رؤيته للحياة عبر عمله الأدبي، لأن المهم في العمل الأدبي هو "قدرة المبدع على استرجاع الحالة الشعورية الخاصة بالتجـربة التـــي يـــريد التعبير عنها. ويقظة الشعور هي التي تساعده على استعادة الحالة الشعورية للتعبير عنها بقوة أي إنّ الإنسان العادي لا يستطيع استعادة تجربته مع المحافظة على توازنه وهدوئه أما الفنان أو الأديب فإنّه قادر على ذلك لما تتسم به شخصيته من توازن"(٢).

وتصـــور الـــرواية نمـــاذج إنسانية ملتقطة من الحياة بكل مباشرتها وجميع تعقيداتها.

---

(١) الروائيون، ص ٤٩١.
(٢) خليل، إبراهيم، النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك، دار المسيرة، عمان، ٢٠٠٣ م، ص ٦١-٦٢.

مـن الواضـح أنّ شـبكة العلاقات محكومة بالإخفاق أو بتلك الهزائم، حيث الإخفاق في العلاقات بالجنس الآخر، وبالوطن هناك اتصال وانفصال. وكان السارد المختفـي وراء إيهاب يطرح رؤية محددة هي تفتح الجيل الذي بدأ يعي نفسه على أثـر هـزيمة حزيـران علـى سلسلة متصلة من الإخفاقات في العلاقات الخاصة والاجتماعـية والسياسـية. وإخفاقـات على مستوى الكتابة. ففي صفحات الرواية يستحضـر الأفـق التخييلي حكاية البطل مع الكتابة. ويعلن أنه روائي يصاب بعقم الكـتابة نتـيجة للانكسارات المتلاحقة عليه. إنّ الكتابة عنده بحث عن الذات وبحث عن المعنى، ووسيلة لتقريب هذه الذات من الواقع بصورة صادقة.

"قال لنفسه إنه يزحف عليهم كالوباء، كالسرطان على وجه التحديد، يهمش علاقاتهم وصداقاتهم ومتعهم، حتى الحب، ليخلق تلك الثنائية المرعبة: أن تمارس الحياة، وأن تراقب نفسك وأنت تمارس الحياة. لقد كتب إيهاب روايتين لم تنشرا، وكتب عددا من القصص القصيرة. نشر بعضها. أصبح يعيش حياة السجن في سياق روائي. أحداث الحياة اليومية تتلبس حالة من العناد والتوقع، توقع أن تصاغ في كلمات. والكلمات تبدو كأنها وجدت تعبر عن وقائع أخرى لا الوقائع التي يراها أمام عينيه. ذلك مصدر عناد الواقع اليومي"(١).

تتحول الكتابة عند إيهاب إلى هم ينضاف إلى همومه الأخرى دون أن تنتفي الهمـوم الأخرى أو تغيب. إنّ هموم الكتابة التي ينقلها هموم عامة يحسّ بها كلّ من يمارس الكتابة. ويبدو عالم البطل عالماً مليئاً بالهواجس والأفكار.

وتعلن (زينب) صراحة عن السبب الذي يحول بينه وبين اكتمال الرواية.

---

(١) الروائيون، ص ٤٩٠.

"انت الشيء الجوهري عندك هو السياسة مش الرواية. الرواية، بالنسبة لك، سلاح سياسي. وانت توقفت عن كتابة الرواية لانك بعدت عن السياسة، مش لانك تمارس الجنس معايا"(1).

إنهـا روايـة الكـتابة لـتكون شاهداً على ما يجري في الواقع من تحولات وتغييرات. وهـي جـزء مـن إشـكاليه عامة، وليس حلاً لأزمة أو تغيّرا لظرف اجتماعي.

ويصـبح الجنس في الرواية معادلاً للواقع السياسي والاجتماعي بكلّ وجوهه القاتمة المليئة بالموت.

"قال: انت، انت. قالت ببرود: "حبيبتك ؟ "قال: مقبرتي، تابوتي، الحياة والموت. قالت بلهجة محايدة كأنها تنصح بالامتناع عن فعل لا اهمية له، وليس من الضروري ان يستجيب: بلاش سيرة الموت"(2).

إنّ الإحسـاس بالضيق والضجر ينعكس في الرواية لكن الشخصية الروائية تنتهي إلى ما هو أسوأ إذ يضع البطل حداً لحياته بالإقدام على الانتحار.

وحـين يخـرج إيهاب بطل (الروائيون) من السجن، يفاجأ بانهيار العالم من حـوله. والحركة السياسية التي ضحى من أجلها تنهار وتتفكك. والوطن الذي أحبه ينهار بعد أحداث حزيران (١٩٦٧)، نتيجة لذلك يتمزق البطل إيهاب وينهار وتنهار معـه زينب. ولعلّ هذه الأحداث كفيلة بأن تجعل البطل يقدم على الانتحار في لحظة الوعي الكامل عندما يتخلص من العنانة التي أصابته يختار الانتحار. الموت.

"وعلى السرير فوجئ إيهاب انه استعاد رجولته. قالت زينب وهي تنهض من تحته: انا سعيدة جداً. وقفت امام المرآة تنظر إلى جسدها العاري كان إيهاب يطالع جسدها العاري بدهشة يتساءل: ما الذي فعله السواح وضباط المباحث بهذا الجسد؟ كيف كانوا يتعاملون معه؟ "(3).

وهـنا يقفـز سؤال مركزي لماذا أقدم إيهاب على الانتحار ؟ وهل الانتحار وسيلة للخلاص من وضعيته المأزومة ؟ "وهل فقد إيهاب الأمل في إنجاز مشروعه

---

(١) الروائيون، ص ٨٨١.
(٢) نفسه، ص ٧٨١.
(٣) نفسه، ص ٩٩٠.

بعد أن تعهرت النماذج والقيم والمبادئ ؟ ومن كان اولى بالانتحار إيهاب أم زينب ؟ ويــبدو أن كلــيهما كان يسعى إلى تدمير الذات معادلاً فوضوياً لهذا الفساد وأصبح الاستمرار في الكتابة في هذا الزمن عبثاً فكان الانتحار"[١].

عندما يحسّ إيهاب بانهيار عالمه من حوله لا يجد طريقة للخلاص من اليأس الذي لفه إلاّ بإنهاء حياته.

وعلــى العكــس من إيهاب وزينب نجد تفيدة. فهي تمثل الجانب المشرق من الحــدث. فعلى الرّغم من نشأتها الفقيرة وانفلاتها في بداية حياتها. نجدها في النهاية تمســك بخيوط مصيرها تماماً وتندمج في مجتمع غريب عنها. وتخلق لذاتها عالماً خاصــاً تتناقض فيه مع واقعها وتسمو بعواطفها فتتجه إلى الكتابة وتعيش حياة أكثر استقراراً مع مصطفى.

أمّا حسن فإنّ توتره وهزيمته الداخلية يسيران به إلى اتجاه مغاير فيقيم علاقة مشــوهة مع إحدى الفتيات في السجن وتستمر خارجه.ويعيش صراعاً محموماً بين رغبــته في العيش كشخص سوي، وبين ضعفه المتأصل أمام فتاة، وعلى الرّغم من ذلك، فإنّ حسن بالذات له صلة بانهيار مشروع إيهاب ومن ثم انتحار هذا الأخير.

---

(١) السعافين، إبراهيم، الرواية في الأردن، مرجع سابق، ص ٢١٢.

الفصل الثاني

اللغة والحوار
المنابع الثقافية



١ - اللغة/ الجانب التعبيري

لا شك أنّ اللغة واسطة ثقافية -كما هو معروف- غير أنّها- في يد المؤلف- "ليست أداة توصيل بالمعنى النفعي المباشر والفج للكلمة، كما أنّها ليست أداة تخييل ضبابي وهلامي تغلق عالم الرواية. واللغة هنا- وهذا ما ينبغي توكيدة عامة- تفتح آفاق التخييل، وتطلق أشرعة عالم الرواية"(١) .

وتصبح اللغة عند المؤلف جانباً أساسياً من جوانب الإبلاغ، يسعى من خلالها إلى تشكيل نص فني يناسب أذواق المتلقين وقدراتهم. ويتوقف هذا الأمر على تنوع الثقافات وطرائق التعبير ووسائل الإبداع. وبالتالي تصبح اللغة المدخل الرئيسي لقراءة الإبداع الأدبي.

ويخلق المؤلف الكلمة لا ليستهلكها، بل ليتخذها وسيلة يجسّد بها أفكاره ورؤاه إزاء القضايا الفكرية والسياسية والاجتماعية. وتختلف اللغة من جنس أدبي لآخر تبعاً لاختلاف الأجناس وطبيعة كلّ منها. ويمكن الوقوف عند هذا الاختلاف في الاستخدام الأدبي للغة لا بين كاتب وآخر فحسب، بل بين متحدث وآخر، فهذا الكاتب يبني من مواد اللغة الجاهزة أبنية، تختلف عن تلك الأبنية التي يبنيها كاتب أو متحدث آخر(٢). وتتعدد لغة السرد وتتنوع منابعها تبعاً لتنوع ثقافة المؤلف ومعرفته بالحياة. ولهذا فإنّ لغة القص- على نحو ما يرى العديد من النقاد- ليست لغة نثريّة، لكنها بنية ثرية تتداخل فيها أساليب التعبير المختلفة "وتحاول أن تمزج بين الجوانب الإدراكية والجوانب التعبيرية، وبين العناصر الشعرية والعناصر الدرامية"(٣) .

وينظر إلى اللغة على أنّها نظام رمزي أو بناء "فهي كالبنية التاريخية، وكالبنية التراثية، لا نتخلى عنها، ولا تتخلى عنا ولا نعرض كلياً عن دلالتها وتصوراتها وقيمها وهي ثمرة لعلاقات متباينة... يتعامل بها كلّ من الثوري

---

(١) سليمان، نبيل، فتنة السرد والنقد، دار الحوار، اللاذقية، ١٩٩٤م، ص ٢٢٠.
(٢) الخطيب، محمد كامل، تكوين الرواية العربية، اللغة ورؤية العالم، وزارة الثقافة، دمشق، سوريا ١٩٩٠م، ص ١٢.
(٣) حافظ، صبري، الخصائص البنائية للأقصوصة، مجلة"فصول"، م٢، ع٤، ١٩٨٢م، ص ٣١.

والبـــرجوازي والإقطاعـــي"[1]، وهكذا تتكشف أنماط متعددة للغة حتى على مستوى الـــنص الروائـــي الـــواحد. ومما يستوجب التأمل "أنّ لغات التنوع الكلامي كالمرايا المـــوجهة إحـــداها إلى الأخرى التي تعكس كل بطريقتها قطعة، زاوية صغيرة من العـــالم"[2]. ولعـــلّ الروائي يؤمن بأنّ مهمة الكتابة عنده هي قبل كلّ شيء نقل اللغة من دلالتها العادية إلى فضاءات خاصة بها "فاللغة في كلّ لحظة من لحظات وجودها التاريخي متنوعة كلامياً: إنها التعايش مجسداً بين تناقض الحاضر والماضي"[3] .

واللغـــة وسيلة المبدع سواء أكان شاعراً أم قاصاً، وتكمن فيها عملية إبداعه. والمبدع طرف في هذه العملية وعلاقته باللغة علاقة اتصال وتفاعل وحوار "فحوار المـــبدع مع اللغة لا من حيث هي ألفاظ أو كلمات أو معمار أو أبنية مجردة، بل من حيث هي مواقف وعلاقات وأبنية ودلالات وتصورات"[4].

وقـــد كانـــت اللغـــة المادة الأكثر إلحاحاً في الدراسات النقدية، لأنها وسيلة التوصيل بين الكاتب والمتلقي "فلغة القصة ليست شيئاً خارجياً، وليست أداة اتصال، إنها أداة الإنتاج، إنها النسيج الداخلي الذي يتحدد بجميع العناصر الأخرى، ويحددها فـــي آن"[5]. وهـــي المادة الجوهرية في الكتابة القصصية ولكلّ كتابة أدبية "فالنص الســـردي القصصـــي مثلاً ليس صورة تحاكي الواقع المرجعيّ أو أي مرجع نصي حتـــى عـــندما تكـــون حكائية عن الواقع ذلك أنّ النص خطاب لغوي أي نظام من العلاقات دالّ، وبالتالي مفارق لواقعه المرجعيّ الذي قد لا يكون موجوداً في إدراكنا إلاّ مـــن خـــلال جســـده اللغـــوي، أو مـــن خـــلال كون من العلاقات هو كـــون أيديولوجي"[6] .

شـــهدت الكـــتابات الروائية المعاصرة تنوعاً في أساليب التعبير الجديدة التي فرضـــها العصـــر، وغـــدا الروائـــي "يســـتقبل داخل عمله الأدبي التعددية اللسانية

(١) ياغي، عبدالرحمن، البحث عن إيقاع جديد في الرواية العربية، دار الفارابي، ١٩٩٩م، ص ٥٨.
(٢) باختين، ميخائيل، الكلمة في الرواية، مرجع سابق، ص ٢١٩
(٣) نفسه، ص ٤٩.
(٤) ياغي، عبدالرحمن، مرجع سابق، ص ٦١.
(٥) خوري، إلياس، ملاحظات حول الكتابة القصصية، في: دراسات في القصة العربية، مرجع سابق، ص ٥٣- ٥٤.
(٦) العيد، يمنى، الرواية العربية، دار الآداب، بيروت، ١٩٩٨م، ص ٢٥.

والصوتية للغة الأدبية وغير الأدبية"[1] . وفي ضوء هذا التنوع أصبح ينظر إلى الخطاب الروائي بأنه "بنية لغوية أو تشكيل لغوي سردي دال، يصوغ عالماً موحداً خاصاً، تتنوع وتتعدد وتختلف في داخلة اللغة والأساليب والأحداث والأشخاص والعلاقات والأمكنة والأزمنة"[2] .

وما يجدر تأكيده "أنّ الخطاب الروائي تكون بتماس مستمر مع خطابات الأجناس الأخرى، مستمداً بعض عناصرها ووحداتها، ومدمجاً لأكثر من جنس أدبي وغير أدبي داخل بنيته"[3] .

وانجلت التحولات الجذرية التي طرأت على نمط الكتابة الروائية في أواخر الستينيات وأوائل السبعينيات من القرن الماضي عن عدد من الكتّاب العرب الذين حاولوا أن يخلصوا الرواية من ربقة الأنساق الذهنية والتجريدية، ويتبنوا مفهوم الكتابة الجديدة، دون أن يتخلوا عن الأساليب التقليدية، ولعلّ من أبرز هؤلاء الكتاب: إدوار الخرّاط، وصنع الله إبراهيم، ومي تلمساني، والطيب صالح، ومحمد شكري، وهاني الراهب، وغالب هلسا، وآخرون. وقد حاولوا أن يجددوا في المتن الروائي على أصعدة مختلفة، على مستوى الشكل واللغة والمضامين الجديدة. الأمر الذي يجعل الفن الروائي يحفل بالإضافات وعناصر التفرد الإبداعية، فينهض "عالم جديد بقدر ما يقدر عليه المبدع، يشع بدلالاته، يمارس في المتلقي أثراً ما، هو المعنى المسرود"[4].

وقد اقتربت الرواية بفضل هذا التحول من الأشكال التعبيرية التي تنتمي إلى أجناس فنية مختلفة، محاولة إلغاء المسافة بينها وبين هذه الأجناس، "وكانت السمة العامة تنصب على التنوع في الأشكال واللغة والتيمات"[5].

(١) باختين، ميخائيل، الخطاب الروائي، ترجمة: محمد برادة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، ١٩٨٧م، ص ٦٧.

(٢) العالم، محمود أمين، الرواية العربية بين الواقع والايديولوجيا، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا- اللاذقية، ١٩٨٦م، ص ١١.

(٣) برادة محمد، الرواية أفقاً للشكل والخطاب المتعددين، مجلة "فصول"، م ١١، ع٤، شتاء ١٩٩٣م، ص ١٨

(٤) سليمان، نبيل، فتنة السرد والنقد، مرجع سابق، ص ٢٨٨

(٥) حليفي، شعيب، بنيات العجائبي في الرواية العربية، مرجع سابق، ص ١١٣

ويمكن للمؤلف عبر هذا التنوع أن ينسج نسيجه الخاص في بناء الرواية، فهو "الـذي يعرف كيف يتلطف على لغته حتى يجعلها تتوزع على مستويات، لكن دون أن يشعر قارئة بالاختلال المستوياتي في نسج لغته"(١).

وتثيـر قضـية اللغة في الخطاب السردي المعاصر عدداً من الأسئلة حول التقنيات ذات التأثير المباشر على القول. ومن الأسئلة ما يتعلق بمسألة(اللغة) والسرد الذاتـي. أو لـنقل العلاقة بين العناصر المكونة للنص من فضاء، وبيئة، ورؤية من جهة، وبين الأداة (اللغة) التي تستخدم في عملية صوغ النص من جهة ثانية.

ويظهر البحث في اللغة القصصية والروائية لدى غالب قضايا عدة، ولعلّ من أبرزها ارتباط أعماله بالجانب(السير ذاتي) وبفكره وبشخصيته المغتربة التي تأثرت بالكـتابات الماركسـية، وشكّلت حجر الزاوية في فكره بالإضافة إلى استغراقه في التحليل النفسي والربط المباشر بين حياته كاتباً وأزماته النفسية والاجتماعية.

إن الملمح السيري(Autobiographie) يبدو شديد الوضوح عند(غالب) الذي لـم يـتخل عن واقعه، وعن رؤيته الاجتماعية والسياسية، ولكنه يبدو أكثر اهتماماً بكـونه كاتـباً حاول أن يخرج من تفاصيله اليومية، ليفلسف واقعه ويعيد النظر إليه بمـنظور جديـد يهـتم بالواقعين: العام والخاص. فهذا المنظور "قد يجسّد إلى حدٍّ كبيـر"حلـم الكاتب"بدلاً من حياته الواقعية، وقد يكون القناع، وما هو ضمن الذات، الذي يختفي وراءه الشخص الحقيقي، أو قد تكون صورة من الحياة التي يريد الكاتب أن يفرّ منها"(٢).

وتحضر السيرة الذاتية في نصوص غالب القصصية والروائية، وعلى أكثر من مستوى، إذ جعل منها مادة ثريةً ينهل منها باستمرار دون أن تكون منفصلة عن بنـية الـنص العامـة، بـل جاءت لتشكّل النص وتتشابك معه. ولعلّ من أبرز هذه المستويات، المستوى اللغوي الذي ينقل الروائي عبره وقائع من الحياة، وعلى الرّغم من ذلك يبقى "من الصعب أن نتحدث من خلال المدونة العربية برمتها، عن أسلوب

(١) مرتاض، عبدالملك، في نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد، مرجع سابق، ص ١٢٨.
(٢) اوسـتن وارين، رينيه ويلك، نظرية الأدب، ترجمة: محي الدين صبحي، مراجعة، حسام الخطيب، ط٢، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ١٩٨١م، ص٩٨.

خاص قائم بذاته يسم السيرة الذاتية. فهي تتخذ شكل الرسم الذاتي حيناً، وتوظف أسلوب المذكرة حيناً آخر، وتستعير جل تقنيات الرواية في أغلب الأحيان"(١).

وثمة أخيلة متعددة تحكم التجربة التي يعايشها الفنان، وثمة أنماط وأساليب عديدة يعبّر فيها عن هذا العالم. إنّ المتأمل للغة الأدبية لدى المؤلف يجد فيها معطيات ذاتية مستمدة من تجربته المعيشية، والسؤال الذي يقفز هنا ما هي المرجعية اللغوية التي يرتكز عليها في حواره مع النص؟

إن حكاية السيرة الذاتية عند(غالب) ممارسة إبداعية إذ "يتلون خطاب السيرة الذاتية الروائي بطابع محلي يتجدر به المحكي في واقعه الخاص كأنّ السيرة الذاتية بخطابها هذا، تؤسس للغة روائية حيّة لا تتغرب عن ملفوظها الشفوي الشعبي، ولا تتنكر لذاكرة أبناء الشعب وللسانهم المقرّب في الثقافة وربما في الأدب"(٢).

ويشكل(غالب) ملمحاً بارزاً من أهم ملامح الحياة الثقافية في الأردن، ورواياته تشير إلى قدرته على استعادة ما يشاهده في الواقع إنتاجاً روائياً وفق رؤيته لهذه الشخصيات الروائية وممارستها. وقد جاءت رؤيته ومعطياته الفكرية متعددة في أعماله القصصية والروائية وتتمايز الأساليب المعتمدة لبناء أعماله من عمل لآخر، وكذلك المضامين والاتجاهات والرؤى الفلسفية والنقدية.

عكست تجربة غالب عدداً من القضايا من خلال مرآتين: ذات الروائي/ الراوي البطل. فأحياناً تتألف منها مادة روائية مستمدة من التاريخ ذات صلة حميمة بكيان النص، مما يحيلها إلى الترجمة الذاتية. وهنا تبدو اللغة السياسية والاجتماعية والتراثية والجنسية عناصر مهمة في العمل الفني، وقد استخدمت استخداماً فنياً أضفى عليها طابع التجربة الإنسانية التي تهم القارئ.

وثمة خصوصيات على مستوى التقنيات(التيمات) عند غالب، وترتبط اللغة عنده بالمكان من حيث هو قضية أساسية لا مستودع ذكريات وحسب إنه "عنصر

---

(١) الباردي، محمد، أدب السيرة الذاتية حدود الجنس وإشكاليته، مجلة "الآداب" العددان (١-٢)، شباط، ١٩٩٨م، ص ٩٧.

(٢) العيد، يمنى، السيرة الذاتية الروائية، مرجع سابق، ص ١٩.

جمالي أساس، عنصر شكلي وتشكيلي، وليس ديكوراً. إنه يكون- كما يذهب بعضهم- الهوية الجماعية، أو يطبعها بطابعه على الأقل"[١] ويربط المؤلف الذات بفضائها ليفتحها على الفضاء الإنساني.

لقد استطاع غالب أن ينوّع في المحكي تنويعاً قد لا نجده عند روائي آخر، فهو تارة يستعمل اللهجة الأردنية، وتارة أخرى يستعمل اللهجة المصرية، وطوراً يستعمل اللهجة العراقية. وفي جميع هذه اللهجات نجده يكسو المعاني ثوباً من الصور المستوحاة من لغة البسطاء العاديين من الناس ومن البيئة. وتحضر اللغة العامية أحياناً، فيكون لها قدرة على استيعاب العواطف والأحاسيس أكثر من غيرها. فضلاً عن اللغة المشحونة برغبات وتوترات الجسد. ولغة الحلم والهذيان. وهذا بالطبع يؤكد "أن أي نص هو نسيج من أصوات آتية من هنا وهناك من الشعر ومن الكتب المقدّسة ومن لغات الحياة اليومية، وأنّ أي نص يمكن أن يقرأ قراءات متعددة"[٢].

ولعلّ هذا الحضور المتضخم للهجات المتعددة قد يشير إلى "ثقافة الكاتب ومعارفه المتنوعة، سواء قصد ذلك أم لم يقصد.. والأكثر بروزاً في الجانب الاستعراضي هو استعراض الخبرة والبراعة التقنية، والحرفية الخاصة، ليس في مجال التشكيل والبناء الروائي فقط، وإنّما في ميادين الفنون الأخرى"[٣].

إنّ قضاء المؤلف أكثر من ربع قرن في مصر بالدرجة الأولى- كان له أكبر الأثر في تشكل وعيه الثقافي فيها. لذا ليس غريباً أن يكون حجم المحكي باللهجة المصرية كبيراً في رواياته. وفي رواية(سلطانة) بالتحديد كونها رواية أردنية، ومن الملاحظ أنّ كلّ شخصية من شخصياته تتكلم بلغتها ومفاهيمها المتميزة بها[٤].

---

(١) سليمان، نبيل، فتنة السرد والنقد، مرجع سابق، ص ٢٨٧.

(٢) مفتاح، محمد، دور المعرفة الخلفية في الإبداع والتحليل، مجلة"فصول" م١٠، العددان (٣-٤)، يناير، ١٩٩٢م ص ٨٥.

(٣) صالح، صلاح، سرديات الرواية العربية المعاصرة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ٢٠٠٣م، ص ٢٨٧.

(٤) تشيتشرين، أ.ف، الأفكار والأسلوب، دراسة في الفن الروائي ولغته، ترجمة: حياة شرارة، دار الشؤون الثقافية العامة "آفاق عربية"، العراق، ص ٢٠٥.

أمـــا فـــي روايـــة"ثلاثـــة وجوه لبغداد" فشخصياته فيها كانت أقرب إلى حلم وتهـــيؤات. والعلاقـــات التـــي كان ينسجها علاقات تكاد تكون مستحيلة حتى يمكن القـــول، إنّ ممارســـاته كلّها أوهام. من هذا المنطلق ترى الدراسة بأنّ طابع "ثلاثة وجـــوه لـــبغداد" لـــيس طابعاً عراقياً، لأنّ المكان قد غُيّب. كما يُلحظ غياب المكان الروائـــي الـــذي تجسده اللهجة العراقية لقلة حجم المحكي العراقي، إذا ما قورن مع المكان الروائي الذي تجسّده اللهجة المصرية.

ويســـتطيع القـــارئ أن يقـــف على بعض ملامح تجربة غالب في نصوصه القصصـــية والـــروائية، مستغلاً طاقة اللغة الوصفية والشعريّة والإيحائية وتجلياتها. وقد سعى الروائي إلى أن يحقق في أعماله الوقوف عند مرجعياتها الثقافية التي تتسع لتشـــمل في جانب منها الثقافة المعاصرة وفي جانب آخر التاريخية، وهي مرجعيات ثقافـــية تلمـــس فـــي نصوصـــه القصصية. والروائية على قدر متفاوت تبعاً لطبيعة توجهاتها.

يبدو أنّ كثيراً من تجليات الخطاب السردي عند غالب، يرجع بشكل أو بآخر إلـــى التشكيل اللغوي لأنّ "أي خطاب يتشكل من أبنية لغوية، الأمر الذي يقتضي من أيـــة مقاربة علمية له، أن تتأسس على اللغة بوصفها أهم متغير مناسب لطبيعته"(١). ولـــيس مـــن المستغرب أن يحرص الروائي على استدراج قضايا قادرة على تمازج أنماط لغوية متعددة للتعبير عن الواقع بلهجاته المختلفة كاشفاً -في الوقت نفسه- عن البنـــية الخفـــية في النص الذي يتناوله "فعلى الرّغم مما يعبّر عنه قص الحداثة من حيـــرة الـــذات وشكلها وسلبيتها، فإنه يلح من خلال الوعي الشديد باللغة وحركتها- علـــى إقناعنا بوجودها وبجوهر الحقيقة التي نحاول كشفها. وهي حقيقة مرتبطة كل الارتباط بالواقع الذي نعيش اليوم"(٢) .

ومـــن اللافـــت للنظر أنّ اللغة عند المؤلف لا تلتزم بمنظومة فنية واحدة، بل ثمـــة تشـــكيلات جمالية مختلفة، تأتي أحياناً عبر صوت الراوي وأحياناً أخرى عبر

(١) فضل، صلاح، بلاغة الخطاب وعلم النص، مرجع سابق، ص ٨.
(٢) إبراهيم، نبيله، القص في النظرية والتطبيق، مكتبة غريب، ١٩٧٧م، ص ١٨١.

صـوت المؤلف. أو البطل/ فالراوي المؤلف قد يكون هو البطل المحوري والناطق الرسـمي باسـم بعض الشخصيات التي هي ظلال أو أقنعة له. كما أنّ هذا التداخل يشمل العناصر المكونة لخطابه السردي مثل البيئة والمكان، والحوار، بالإضافة إلى الـرؤية. ومـن هـنا سـتتوقف الدراسـة بدايـة عـند تجليات اللغة في نصوص المؤلف/غالب القصصية والروائية من زاوية ثلاثية الراوي والمؤلف والبطل.

١. القرية/ البيئة المحلية

يحـرص غالـب علـى استحضـار لغة قائمة على الأسطورة المستمدة من المـوروث الشـعبي، يقول غالب بخصوص ذلك "في المجتمع الأردني حاولت أن أعبّـر عـن مجتمع القرية من خلال تراث أسطوري يعبّر عن الانتقال من مرحلة البداوة إلى الاستقرار الزراعي، كما حاولت أن أرى كيف تصبح الظاهرة الدينية في "وديع والقديسة ميلادة" فعلاً يومياً مشحوناً بخلفيته الدينية، ثم هناك البحث في القرية مـن الداخل الإصغاء لروحها وإيقاعها في قصة(البشعة) يصبح إيقاع القرية الداخلي حزيناً لاقتراب الشخصية الرئيسية في القصة من الموت. ثم يصبح القبول بهذا القدر شـبيهاً بقـبول القدر اليوناني القديم، فالأم تأتي بالمرأة التي اتهم بها ابنها ليودع من خلالها الحياة إنها لا تقاوم موت ابنها بل تقبله كعذر تقبله دون احتجاج"(١) .

اسـتخدم غالـب الأسـطورة وأقـام ترابطاً بين الجو الخرافي الذي تحكيه الأسطورة وما يحدث من وقائع في الحياة "فالأسطورة، كما الحلم، تكمن أهميتها في تقـديمها حكايا تشرح بلغة الرمز حشداً من الأفكار الدينية والفلسفية والأخلاقية"(٢)، وعلـى هـذا الأسـاس، يمكـن القول، بأنّ هذه "الخصائص لا تكتسبها اللغة عفواً ولالـذاتها- وإنما لأنها خصائص تتناسب مع الهدف الذي تريد القصة ان تؤديه"(٣).

---

(١) خـريس، احمـد، المغترب الأبـدي يتحدث"حـوارات مع غالب هلسا" أزمنة للنشر والتوزيع، عمان، ٢٠٠٤م، ص ١٠٤- ١٠٥.

(٢) العـدوي، مصـطفى، اسـطورة اوديب والتحليل النفسي، مجلة"المعرفة"، ع ٤٣١، السنة الثامنة والثلاثون، آب- اغسطس، ١٩٩٩م، ص ٧٥.

(٣) درويـش، أحمـد، تقنـيات الفن القصصي عبر الراوي والحاكي، الشركة المصرية العالمية للنشر- لونجمان، ١٩٩٨م، ص ٣١١.

إنّ فضاء القصة المحكية في "وديع والقرية ميلادة" هو الريف والمدينة. ويقتنص المؤلف فيهما اللحظات الحسية والنفسية، ويرصد الحالات الشعبية والاجتماعية بإطار محكم بقوة التأثير الشعبي. إن الحكاية الشعبية بالنسبة للمؤلف رؤية تعبيرية تمتلك قيمة إيحائية للواقع المعيش، متجاوزة الفرد إلى الجماعة. وتكشف "وديع والقديسة ميلادة" عن تأثر المؤلف بظروف البيئة التي عاش فيها، فهو يقدم نماذج تتصارع لتحقق الخلاص من قوى القهر التي تحاصرها بالبؤس والمرض والتخلف. ومن ثم فقصصه -على هذا الأساس- تشكل إدانة لذلك الواقع المنخور والمتردي، وتعرض في الوقت نفسه "للواقع الموضوعي بكلّ غناه وعمقه وهذا الغنى وهذا العمق ينشآن من الواقع ذاته من الفعل المتبادل المتنوع"[1]. كما يبدو المؤلف شديد الوفاء لبيئته بأجوائها ومعطياتها، لاينفصل الهم الشخصي عنده عن الهم الجماعي. وتكتسب مجموعته القصصية خصوصيتها التقنية والفكرية من كونها فناً قائماً على الرؤية والموقف والبطل. وهي مزيج من التعبير عن الشعور القوي بالغربة والوحدة والحنين إلى الماضي، وإلى القرية التي غادرها البطل وترك فيها ذكرياته من جهة. ونظرته إلى البيئة الجديدة التي يعيش فيها بكلّ مقوماتها وناسها وطبيعتها، وثقافتها من جهة أخرى. لهذا شكّلت هذه القصص ثنائية صارمة في فضاءاتها القصصية. ويبدو أنّ الفضاء هو الذي "يمنح تلك الأعمال حقها في الإيهام والتأثير"[2]. ويصبح المكان "هو البؤرة الأساسية للنص وللعالم معاً. وكأي بؤرة فإنّه يرتبط بعلاقات كثيرة مع المحيط، ومن هنا نجد أنّ المكان ليس معزولاً عن الواقع الخارجي، فهناك علاقات أساسية بينه وبين الواقع"[3]. لقد توزع الفضاء المكاني على محورين رئيسين: كانت القرية هي النبع الأول الذي اغترف منه المؤلف مضامينه الإنسانية وشخصياته بهمومها وأحلامها وصراعاتها. وكانت القرية هي "الذاكرة البكرية الأولى التي تظل مدرارة للدفء النفسي وللسعادة الغابرة، طيلة حياة الإنسان، كما

(١) لوكاتش، جورج، دراسات في الواقعية، ترجمة: نايف بلوز، ط ٢، وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٧٢م، ص ٢٦ •
(٢) محادين، عبدالحميد، التقنيات السردية في روايات عبدالرحمن منيف، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٩٩م، ص ٨٩.
(٣) حافظ، صبري، قراءة في رواية حديثة"مالك الحزين" الحداثة والتجسيد المكاني للرؤية الروائية، مجلة "فصول"، م٤، ع٣، يوليه ١٩٨٤م، ص ١٧٢.

تظــل مخزوناً لا ينضب لوقود الخيال، ووحدة كتلة الأزمنة"[1] وهذا ربما يعكس – بالدرجــة الأولـــى– أصالة الفنان وجذوره الممتدة نحو القرية. بل أنّ اهتمامه بهذه البيـــئة دفعه إلى استحضار كثير من الصور والانطباعات والذكريات التي ينبغي أن تُســتدعى لتُصـــور تصـــويراً دقيقاً، وحينما "يعيد الفن تركيب عناصر الحياة تركيباً دقـــيقاً، فـــإنّ جـــوّاً مـــن الشـــعر يحـــيط بـــتلك الحقائق"[2] والمحور الثاني فضاء المدينة(القاهرة) الذي يتسع اتساعاً كبيراً ويعج بكثير من المتناقضات.

ويخـــتار غالب في قصته "البَشْعَة" موضوعة الجنس ليكشف عن تقاليد البيئة، وقد كان لاصطدام(الجنس) بالعادات والتقاليد البدوية ولاسيما عادة استخدام(البشعة) تقليد لامهرب منه للتأكد من براءة المتهم. وقد أكسب هذا التقليد القصة أصالة ترتبط بظـــروف الإنســـان وطقوســـه الخاصة في القرية. وعلى هذا، فإنّ "المكان لايعيش منعـــزلاً عـــن باقـــي عناصـــر السرد، إنّما يدخل في علاقات متعددة مع المكونات الحكائـــية الأخرى للسرد كالشخصيات، والرؤيات السردية. إنّ الفضاء الروائي مثل المكونات الأخرى للسرد، لا يوجد إلا من خلال اللغة"[3] .

وإذ يهتم غالب بالمكان، فإنّه يعمد إلى رسم لوحاته الاجتماعية المتحركة من مـــنظور الـــراوي/ البطل لقد وظّف المكان لإبراز رؤيته الاجتماعية، وللتعبير عن حقائق شعبية يتداولها ويمارسها الكثيرون. ولا شك أنّ "الفضاء ليس فقط هو المكان الذي تجري فيه المغامرة المحكية، ولكن أيضاً من العناصر الفاعلة في تلك المغامرة نفسها"[4] .

وتحفـــل قصـــة "وديـــع والقديســـة مـــيلادة" –أكثـــر من غيرها من قصص المجمـــوعة– بالبيئة الأردنية والمكان من خلال فضائها القصصي. فالمؤلف لم يعد مهـــتماً بعـــالم النساء والفتيات وذكريات الماضي، بل كان اهتمامه منصباً على نوع

---

(١) النابلســـي، شاكر، جماليـــات المكان في الروايـــة العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٩٤م، ص ١٠٢.

(٢) ليون ايدل، القصة السيكولوجية، ترجمة: محمود السمرة، المكتبة الأهلية، بيروت، ١٩٥٩م، ص ٢٨٠.

(٣) أيـــوب، نبيل، الطفيليّة والنص الكامن والمكبوت: تقمّص الأب الأدبي وقتله، مجلة "كتابات معاصرة"، م٦، ع٢١، آيار– حزيران، ١٩٩٤م، ص ٢٦–٢٧ .

(٤) بحـــراوي، حســـن، بنية الشكل الروائي (الفضاء– الزمن– الشخصية)، المركز الثقافي العربي، بيروت، ١٩٩٠م، ص ٢٩.

آخـــر مـــن أنواع القص يقوم على لغة المفارقة، وهذه القصة من أكثر القصص في المجموعة توظيفاً لهذه البنية اللغوية. وقد جمعت القصة بعض الشخوص الذين كان يربطهم هدف واحد هو الذهاب إلى القديسة ميلادة والاستشفاء ببركتها التي باركتها مريم العذراء ومن هؤلاء المرأة المعقدة، والمرأة المريضة، بالإضافة إلى أشخاص يعانـــون مـــن عاهات مثل "نوال الصغيرة التي أصيبت بالعمى منذ أربع سنين بعد انتشـــار الرمد في القرية. وعودة التاجر وزوجته عزيزة(الملطوشة) [1]، وعيسى أبو راس يســـير متوكئاً على عصاه الطويلة، وهو يلوح برجله المشلولة، التي قيل إنها شُلّت بسبب سرقة دجاج أم يوسف الضريرة"[2].

وتقـــدم قصة، "وديع" تفصيلات عن المعتقدات الدينية التي وظفت في تصوير مناحي الريف وقد ظهرت عناصر السخرية في القصة، والسخرية على هذا الأساس "وعـــي انتقادي واع لا يصالح الواقع ولا يهادنه، بقدر ما يترصده ويدينه"[3]. فالطفلة تـــبدو أشـــبه بالخرقاء الساذجة التي تحتاج إلى مصحة عقلية. والكاهن يبدو شرهاً ومادياً يبتز الآخرين ويبيعهم بركة العذراء بيعاً وتبدو السخرية واضحة حينما وصل الرجال إلى المغارة وشاهدوا الطفلة القديسة وهي تتلقى نصائح السيدة العذراء.

ويلمـــح القارئ في المجموعة ألفاظاً مستعارة من البيئة المحلية، ولغة الناس العاديـــين. وتمـــيل لغة غالب إلى المباشرة وإلى الواقعية، كما تشيع الألفاظ العامية السائدة في مجتمع القرية فكما يقول الناقد تودوروف انه لمن العبث أن تعد الكلمات ثـــوباً لجســـم من الأفكار[4] وتضطلع اللغة بتحقيق تلاحم بين جميع الفقرات اعتماداً علـــى صيغ وتراكيب وكلمات متداولة، وقريبة من لغة الحكي الشفوية، ويعمد غالب إلـــى توظيف اللغة الفصيحة واللغة العادية. حيث تتداخل معها اللهجة الريفية لأبناء القـــرية الأردنية التي تقوم على المقولات الريفية والأمثال الشعبية. ومن ثم نجد هذه

---

(١) وديع والقديسة ميلادة وآخرون، ص ٨٣.
(٢) نفسه، ص ٨٣.
(٣) ذاكـــر، عبدالنبـــي، اســـتراتيجيات السخرية في رواية إميلشيل، مجلة"فصول" م ١٢، ع٢، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٣م، ص ٣١٧.
(٤) تودوروف، تزفيتان، الشعرية، ترجمة: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، ط٢، دار توبقال، ١٩٩٠م، ص ٤٠.

المقـــولات والأمـــثال الريفية والأمثال الشعبية منتشرة في القصة سواء أكانت على لسان الراوي أو على لسان شخوص القصة.

وتلحظ الدارسة أن قصة(البَشْعَة) من أكثر الحكايات توظيفاً للغة الشعبية، لأنّ أحـــداثها تدور داخل القرية. لقد أظهر المؤلف قدرته على استحضار صيغ وتراكيب وكلمـــات مـــتداولة وقـــريبة مـــن لغـــة الحكي الشفوية مثل: لفظة(التومرجية) [١]، وقوله: "كشف الدكتور متى بسعر الفجل يابلاش"[٢]، غير أن لغة غالب تنتج تعالقات نصـــية ذات صلة بالأمثال الشعبية المستمدة من البيئة. ومن أمثلة ذلك قوله: (قالوا يـــافلان مـــا الذي رماك على المر؟ قال الذي أمر منه) [٣]. وغير خافٍ أنّ مثل هذه الـــتعالقات لا تشير إلى خصوصية لهجية ولكنها تبدي طموحاً واضحاً لتحرير اللغة مـــن قبضـــة المؤلف وجعلها لصيقة بلغة الواقع. وهكذا تمتزج الأمثال الشعبية مع اللهجة الريفية. ويبدي الراوي سخريته من القرية على طول السرد، لقد برزت لهجة الســـخرية وســـيلة فنـــية عند المؤلف، لفضح الواقع وكشف عيوبه ووسيلة لإضفاء مسحة كوميدية على أحاديث أبطاله وعلى تشخيص وضعها الاجتماعي.

ويتضـــح ممـــا ســـبق، الحضور الذاتي للمؤلف في أكثر من قصة من خلال امتـــزاج شخصية المؤلف بالراوي الذي يروي الحكاية. وهذا واضح في قصة(عيد المـــيلاد) وقصـــة(الغريب). في حين وجوده يبرز في قصتين أخريين هما(البَشْعَة) و(وديـــع والقديسة ميلادة) من غير أن يمتزج بالراوي ومن غير أن يكون له صلة مباشرة ببطل القصة.

يلحـــظ قـــارئ "زنـــوج وبدو وفلاحون" أن المكان فيها هو البطل الأول وأنه "يتشـــكل باللغة وفي فضاء اللغة"[٤] وإنّ البادية والريف هما الفضاءان الرئيسيان في "زنـــوج وبـــدو وفلاحـــون" ويعلـــن غالب أن "المكان المعيش كتجربة داخل العمل

(١) وديع والقديسة ميلادة وآخرون، ص ٨٧.
(٢) نفسه، ص ٨٧.
(٣) نفسه، ص ١٢.
(٤) حســين، خالــد، شــعرية المكــان في الرواية الجديدة الخطاب الروائي لإدوار الخراط نموذجاً، مؤسسة اليمامة الصحفية، الرياض (د.ت)، ص ٧٨.

الروائـــي والقـــادر علـــى إثارة ذكرى المكان- مكانه- عند القارئ هو مكان عاشه مؤلف الرواية وبعد أن ابتعد عنه أخذ يعيش بالخيال"[١].

ولعلّ فقدان المكان كان واحداً من أهم الهواجس التي أثرت في جوانب إبداع غالـــب الـــذي ترك بلده(الأردن) في أواسط الخمسينيات، ولم يكن يسمح له بالعودة. وعلـــى الرّغم من هذا المنع، فإن صورة الأردن لم تكن لتفارق روحه يوماً. وقد بدا ذلك الحضور واضحاً في ثلاثة من أهم أعماله "زنوج وبدو وفلاحون" و "البكاء على الأطـــلال" و "سلطانة". من هنا يمكن التوقف عند الخطاب الروائي في "زنوج وبدو وفلاحـــون" وربـــط هـــذا الخطاب بالواقع، وربطه بالبنية اللغوية. ويجد القارئ في تماهي المؤلف والراوي خطوة نحو تحقيق خصوصية نصية هذا الخطاب وانزياحه عن النصوص التقليدية، وتكمن خصوصيتة في انزياح لغته عن المألوف. كما "يبلغ التصاق الكاتب مع بيئته حدّه الأقصى، فيأتي التناول على درجة كبيرة من الحميمية والحـــرارة، خاصة إذا ترافق ذلك بالنأي الإلزامي عن المكان، كالهجرة الطويلة أو السجن أو النفي"[٢].

ويـــبدو أنّ الحياة الإنسانية لايمكن أن تتشكل في الفراغ فلا بدّ لها من مكان محدد يختزن في الذاكرة والمخيلة والوجدان وبما أنّه عاش طفولته في الريف، ونما وعيه وترعرع فيه، فمن الضروري أن يكون له حضور لافت فيما كتب من قصص وروايـــات. وإن علاقته بالمكان متجذرة في وعيه أو علاقة ذات بعد تخييلي. لذلك تحول المكان عنده إلى خلفية للكتابة وللغة لقد دخلت الطبيعة بحضورها الطاغي في كـــتاباته بألـــوانها وتشـــكلاتها المخـــتلفة. وحاول أن يتصالح مع المدينة التي عاش فـــيها(القاهرة) لكنه لم يفلح بقي يحس دائماً أنه ريفي. وهنا يستوقف القارئ في هذا المقام قول باشلار "الأبواب التي تنفتح على الريف تبدو وكأنها تمنح حرية من وراء ظهر العالم"[٣] في حين تعجز عن منحها المدينة.

---

(١) هلسا، غالب، المكان في الرواية العربية، دار ابن هاني، دمشق، ١٩٨٩م، ص ٣٤-٣٥.
(٢) صالح، صلاح، سرديات الرواية العربية المعاصرة، مرجع سابق، ص ٣٩.
(٣) باشـــلار، جاستون، جماليات المكان، ترجمـــة: غالب هلسا، وزارة الثقافة والإعلام، دار الجاحظ، بغداد، د.ت، ص ٢٤٨.

ويتناول المؤلف في "زنوج وبدو وفلاحون" جلّ الملامح التي تميز الحياة في البادية من الخارج والداخل، فإذا هي أرض للتنوع والتعدد(المضارب، والبيئة بجفافها والإبل والدواب، والمضافة، والشيوخ، والديوان، والقهوة، بالإضافة إلى مايحدث من خيانة وغدر وقتل وتمرد واستغلال) وغير ذلك من لقطات توشك أن تكون تسجيلاً أثنوغرافياً للحياة اليومية في البادية. لعلّ هذه التفصيلات كفيلة بتقديم صورة جلية لتنوع المكان وتعدده مبدية -في الوقت نفسه- صورة للصراع بين البدوي والفلاح من أجل الحياة، ويلحظ القارئ أن للمكان في السياق الأدبي بعداً جمالياً. وليس غريباً أن "اللذة الخطابية تحدث من عجائبية التشكيل اللغوي للخطاب"[(١)] ، لذا يُعنى غالب بتوجيه الأدوات اللغوية داخل العمل واستخدام الألفاظ ودلالاتها، "فالمكان يوظف توظيفاً جمالياً في خدمة محور الرواية، وفي إضفاء الدلالات على مسار القص"[(٢)] . فبين "زنوج وبدو فلاحون" و "وديع والقديسة ميلادة" لغة واحدة تجسّد نفور المؤلف من الواقع الذي يعيشه ورفضه للقرية التي هجرها يائساً ومطروداً منها.

وتتعرض "زنوج وبدو وفلاحون" لحياة الصحراء من الخارج والداخل، وتبدو الصحراء أقرب ماتكون إلى المغامرة والإدهاش وتكشف عنف الحياة وقسوتها، وصبر الإنسان ونضاله، ضد التخلف وصراعه من أجل البقاء "والعنوان يحدد أطراف العلاقة أو الصراع، ويمتد هذا الصراع ليكشف عن مستويات طبقية وسياسية وإنسانية، كما يكشف الأسلوب عن مقدرة في التصوير والتحليل"[(٣)].

وتسير الرواية في خط واقعي يحتفل بالوقائع، وهذه الوقائع لا تتخذ خطاً يسجل تقدماً على مستوى الحدث، فالحدث ليس تقليدياً له بداية ونهاية على النحو المألوف، بل يبدو أشبه بجملة من المشاهد يتم التركيز عليها لإبراز الصراع بين نمطين من الحياة، نمط الريف ونمط البادية "وهذه اللعبة الكتابية التي مارسها

---

(١) نور الدين، السيد، مفارقة الخطاب للمرجع(تحليل الخطاب العربي- بحوث مختارة)، مراجعة: صالح أبو إصبع، تحرير: غسان عبدالخالق، المؤتمر العلمي الثالث، جامعة فيلادلفيا- كلية الآداب، آيار، ١٩٩٧م، ص ٣٠٢.

(٢) محمود، حسني، بناء المكان في سداسية الأيام الستة لإميل حبيبي، مجلة "علامات" في النقد، م١٠، ع٣٤، ١٩٩٩م، ص ١٩٥.

(٣) عبدالله، محمد حسن، الريف في الرواية العربية، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ١٩٨٩م، ص ٢٢٤.

المؤلف تكشف عن قصدية وحضور لفعل الكتابة عندما تعي ذاتها وتجعلها قريبة من مفهـوم "الميتا- قص" أو ماوراء القصة، حيث تتمرأى الكتابة في ذاتها ويكون فيها حضـور المؤلـف أو راويه الضمني- قصدياً وواعياً وهو يصنع عالمه القصصي، ويحركه وفق قوانين التخييل"[١].

إن مـا يسـتوجب الـتأمل اتخاذ الروائي من البادية قوة فاعلة لتصوير واقع المرأة. فالروائي يستدعي المرأة ويوظف في التشكيل المكاني ثقافته بعالم الصحراء، وجمالـيات الجسـد الأنثوي السائدة: "عند باب المحرم تقف وضحا طويلة، مهيبة- خلف انفراجة شفتيها تلمع أسنانها البيضاء- مشيرة إلى المكان المخصص للماء"[٢].

ويستغرق المؤلف في الحديث عن المرأة، فهي كائن له حضوره الطاغي في الـنص. والوسـائل التي يعتمد عليها وسائل متعددة، وأبرزها اللجوء إلى التغريب والفانـتازيا، لإظهار حجم الظلم والاستلاب الذي يقع على المرأة في البادية، وقد بدا ذلـك جليّاً حينما يصبح "الشيخ في المنام شرساً، يداه كمخلبين تخرمشان ولهاثه ثقيل كالحشرجة"[٣]. يحاول المؤلف أن يلتقط عبر المقطع السابق عنف البادية وانعكاسها على الشخصية "إن سطوة المكان تتعدى في الواقع مايبدو على السطح من تأثيراتها وفعالـياتها المباشـرة إلـى أعماق التكوين النفسي للشخصيات"[٤]. وتبرز طريقة المؤلف في ضبط إيقاع الداخل والخارج، حيث الجمل المضارعة المتتابعة في شكل عدسـة وصـفية تصور كل حركة يقوم بها الشيخ وكأنها عين الكاميرا في المشهد السـينمائي، " إنّ الناظـر إلى فن الكاميرا يستطيع أن يشاهد الحياة بعينه، ثم صور الحـياة المصورة، ومن زوايا أقرب مما تسمح به الحياة عادة"[٥]. لذلك نجد إلحاحاً علـى تقـديم الشيخ بصورة وحش ضارٍ يتوثب لافتراس المرأة، لذلك تكثر مفردات مـثل: (تخرمشـان، يتوتر، ينخر، يرفس) إنّ مفردات الافتراس والإهانة تتناثر هنا

(١) ثامـر، فاضل، الواقعي، والغرائبي في القصة القصيرة في الأردن، العددان(١-٢) شباط، ١٩٩٤م، ص ٤٦.
(٢) زنوج ويدو وفلاحون، ص ١٦.
(٣) نفسه، ص ٢١-٢٢.
(٤) حافظ، صبري، الحداثة والتجسيد المكاني، مرجع سابق، ص ١٧٢.
(٥) هالبـرين، جـون، نظرية الرواية(مقالات جديدة)، ترجمة: محي الدين صبحي، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، ١٩٨١م، ص ٢٧٢- ٢٧٣.

وهناك"، تثير المتلقي وتدفعه إلى الاشمئزاز من تصرفات الشيخ الذي يمارس الجنس أمام مشهد من الناس. ويكشف -في الوقت نفسه- عن حجم الرعب الذي تتعرض له المـــرأة في ظل بنية اجتماعية متخلفة. والأرجح أن النزعة الانتقادية واضحة، غير أنّ هـــناك مـــا هو أعمق من الانتقاد "هذه الدونية في معاملة المرأة، والحيوانية في العلاقة بها، غير أنها الأسلوب السائد، حملت بعض نسائه على خيانته مع الرعيان، وحتـــى العبيد، حنيناً إلى المشاركة المفتقدة"(١). إنه الغوص المتعمد في البنية النفسية والتغلغل في مكبوتاتها للكشف عن الآلية التي تحكم السلوك الإنساني. وتأخذ الرؤية بعـــداً اجتماعـــياً يتمـــثل فـــي نظرة المجتمع وخصوصية تلك الشريحة الاجتماعية المتحكمة.

وتجسّد "زنوج وبدو وفلاحون" عبر كلّ معطياتها المكان الصحراوي المعادي لـــيكون مكانـــاً معادياً بالنسبة للقروي الذي تُستلب فيه زوجته وكرامته ويكون هذا المكان حساً للمأساة بمعناها الاجتماعي. فالصحراء ساحة للقتل، وحياة مليئة بالحس التـــراجيدي "فالمكـــان يعكس حقيقة الشخصية. ومن جانب آخر إنّ حياة الشخصية تفســـرها طبيعة المكان الذي يرتبط بها"(٢) يحاول المؤلف أن يلتقط نبض اللحظة في قصـــة(المرأة) مع البدوي سحلول ويفصح عبر شفافية الرصد والالتقاط عن الحركة النفســـية الداخلـــية للشخصية. فهو يترك مهمة الإفصاح عن عمق اللوحة وخباياها الداخلـــية للوقائع بتفاصيلها الدقيقة. يلتقي القارئ في هذه القصة وجهاً لوجه(بالمرأة) وقد أحاطت بها يد القدر من البدوي سحلول وأحكم حولها الحصار:

> **"كان وجه البدوي جافاً مستطيلاً، ومن تحت الكوفية المتسخة كانت تنساب جدائل شعره طويلة فاحمة السواد. عيناه تلمعان بشراسة، ووجهه كهرم مستطيل، انفه فيه قمته المدببة على صدره يتقاطع حزامان وضع رصاص البندقية في اكياسهما الجلدية. انتصب البدوي واقفاً فاعتقد زيدان انه سوف ينصرف فمد يده ليصافحه تجاهل البدوي اليد الممدودة، واستدار خلف المراة المستلقية وهمزها في ظهرها، وقال: "قومي يابنت، سخني لي ميه اريد استحم"(٣).**

---

(١) عبدالله، محمد حسن، الريف في الرواية، مرجع سابق، ص ٢٢٦.
(٢) قاسم، سيزا، بناء الرواية، مرجع سابق، ص ٨٤.
(٣) زنوج وبدو وفلاحون، ص ٤٢.

يستوقف القارئ في المقطع السابق مشهد غرائبي لايمكن تصديقه، هو مشهد سحلول البدوي الذي يحاول الاعتداء على زوجة الفلاح. كما أن الاستغراق في وصف تفاصيل المشهد تشكل أحداثاً لا يمكن تحملها لغرابتها. إنّ اللغة هنا من أبرز الملامح التي شكّلت قدرة المؤلف في الوصف، مما يجعل اللوحة تستحق وقفة تأملية كما أنّ المؤلف لم يوظف المكان الصحراوي "لاستثارة الشهوات الشبقية المجنونة، وإطلاقها حتى حدودها القصوى وحسب، لقد استخدمه أيضاً لوظيفة معاكسة، استخدمه لقتل هذه الشهوات بدنياً ونفسياً، فكما يستطيع المكان الصحراوي تفجير الشهوات وتأجيجها فإنه يستطيع أيضاً قتلها ودفنها"(١) .

وينزع المؤلف -علاوة على ذلك- إلى الجمال اللغوي في بنية الصحراء، فثمة افتتان بالمفردة اللغوية وجمالها واختيارها، يتصل بجمال المكان وهنا يتجلّى حب المؤلف الحميمي له: "ضوء الغروب بلا مصدر، يستمر لمدة طويلة. الليل مثقل بروائح الأعشاب الجافة، بعر الماعز، وروث الدواب رائحة اللحم المطبوخ بالجميد، دخان حطب الرتم والدفلاء، عطور نسائية عتيقة، وروائح شجيرات الشيح تشق الليل نداءات نسائية، أوامر رجال، أغاني في الصحراء، عواء الذئاب والثعالب"(٢) .

يقدم المؤلف لوحة مكانية تنبض بالحياة ويستعمل مفردات تعود إلى طبيعة الصحراء(أعشاب جافة، بعر الماعز، روث الدواب) فالمكان هنا نبضة من نبضات الحياة تكثر فيه مفردات الحياة الغنية بناسها وحيوانها ونباتها، ينقل القارئ إلى أجواء البادية، وقد عبق المكان برائحة (الدخان ورائحة الشيح) كما يتجلى منظر الغروب والليل في البادية فتُستدعى عناصر مكانية واقعية مثل: الأعشاب، وبعر الماعز. فالمكان هنا ليس حيزاً جغرافياً وحسب، بل علاقة جدلية في البنية الثقافية "بل إنّ ميزة المكان لاتكمن في اسمه، وإنما تكمن في كونه فضاءً روائياً ذا دلالة داخل النص"(٣) ، لقد حضرت مفردات البادية في النص وأسهمت هذه الموجودات

---

(١) صالح، صلاح، دراسة المكان الصحراوي في (فساد الأمكنه) مجلة"فصول" م ١٢، ع٣، الهيئة المصرية العامة للكتاب، خريف، ١٩٩٣م، ص ٢٨٢.

(٢) زنوج وبدو وفلاحون ص ١٩-٢٠.

(٣) الفيصل، سمر روحي، قراءات في تجربة روائية، دار الحوار للنشر والتوزيع اللاذقية، ١٩٩٣م، ص ٩٠-٩١.

في صنع عناصر جمالية إضافية تشير إلى أن عالم الصحراء فضاء واسع بعناصره الأكثـر تناغماً إذ يصعب التحدث عن البادية دون الحديث عن المضارب والتعليلة والنباتات والحيوانات.

ومما يثير الانتباه في روايات غالب وبخاصة في "الضحك" حضور المؤلف في الخطـاب الروائي، وربما يكون هذا الحضور علامة من علامات البحث عن الـذات ومـن ناحية أخرى تخلق هذه الذاتية حميمية بين المؤلف والمتلقي على أنّ تـداخل الـراوي/ المؤلف/ البطل يؤدي إلى تحقيق نصية الرواية، وذلك بانفتاحها وانـزياحها عـن النصـوص التقليدية وخروجها على المألوف، ويرجع ذلك لتعدد مرجعياتها الثقافية. ويمكن القول، بأن "رواية الضحك –وإن أفادت من روافد كثيرة فـي كتابة الرواية– فقد ظلت متميزة لاتحاول الاختيار في الوقت الذي تميل فيه إلى اصـطفاء الواقعية"[1] . وتهب رواية الضحك القارئ الإيهام بالواقع "فالإيهام بالواقع يفرض إنتاج عالم مماثل له أولا يخرج عن احتمالاته"[2] .

وتبـرز خصوصـية الرواية في اختيار المؤلف لفضاء مكاني منفتح ولاشك أنّ الفضاء الروائي داخل أي عمل أدبي عالم واسع وشمولي يشير إلى المسرح الروائي بكامله. وطبقاً لهذا المنظور، فإن روايات غالب تدور في فضاء يتسع اتساعاً هائلاً، وتـتعدد أبعـاده وزوايـاه بتعدد الأماكن والبيئات التي حلّ فيها. ويتبين من قراءة روايـات المؤلـف أنّ اللغة السردية عنده تتميز بالبساطة أحياناً، وبالجمل المكتنزة بالطاقـة التعبيـرية وبالنفس الشعري أحياناً أخرى. "وعليه فالكاتب الروائي يمارس وظـيفة فنـية تعادل دور الوسيط أو الناقل(الراوي) لعالم يبنيه هو. يصوغ الكاتب كلامـاً، ينسـج باللغة عالماً لكنه يوهم بصياغته هذه أنه وسيط، أو ناقل يبدع وسيلة نقله"[3] .

(١) السعافين، إبراهيم، رواية الضحك بين المضمون الواقعي والتجريب، مرجع سابق، ص ١٢٥ .
(٢) سويدان، سامـي، الحـوار في الروايـة الموقع والدور نموذج من لبنان، مجلة "الفكر العربـي"، ع ٩١ ، السنة (١٩)، شتاء، ١٩٩٨م، ص ٢٠٩.
(٣) العـيد، يمنى، تقنيات السـرد الروائي في ضـوء المنهج البنيوى، دار الفارابـي، بيروت، لبنان، ١٩٩٠م، ص ٩٣-٩٤.

يحـــاول المؤلف في روايته"الضحك" أن يكون قريباً من "وعي البطل، ويقدم ســـيرة ذاتية لشخص واقعي، ويوظف اللغة بالإضافة إلى عشرات المشاهد التي تقدم تفصـــيلات كاملـــة للمكـــان والوصف المسهب لأفعال الشخصيات. وهكذا نرى أن إدراك أي شـــيء فـــي الرواية يتم عن طريق اللغة، لأنه لاوجود له خارجها، وهي تقوم مقام الضوء بالنسبة للوحة الفنية"(١).

إنّ فضـــاء الرواية الأساسي هو(القرية) التي تجري فيها الأحداث. إذن يمكن القـــول، بـــأن روايـــة "الضحك" تحمل ملامح الريف والحضر، وهذا سينعكس على ماتحملـــه من مؤشرات البيئة وملامح الشخوص. وتتيح البنية الروائية في "الضحك" تقديم زوايا مختلفة للجوانب المتداخلة والمشتبكة بتجارب المؤلف الحياتيه. وتكتسب العلاقـــة الثلاثـــية بين الراوي/ المؤلف/ البطل/ نوعاً من التطابق الشفيف من خلال إحـــالات الـــنص إلى واقع خارجي له سماته المميزة في حياة غالب، فهناك إحالات متكررة في رواياته إلى البيئة المحلية وإلى الفضاء والمكان.

لقـــد ظلت القرية هي الفضاء المكاني الغالب في أعماله لكن هذا المكان رغم اتكائـــه فـــي بنيـــته المرجعية على القرية الأردنية التي عاش فيها وخبرها، إلاّ أن فضـــاءه المكانـــي يعـــتمد على عنصر التخييل في اللغة. فالمكان في الرواية "مكان لفظـــي متخيّل، مكان صنعته اللغة انصياعاً لأغراض التخييل"(٢). فكان المكان "واقعاً ورمـــزاً، شـــراعاً ومخاضـــاً، مـــدناً وقـــرى، كياناً نتلمسه ونراه، أوكياناً مبنياً في المخـــيلة"(٣). فـــلا يكتفي غالب بذكر الشوارع والقرى والمدن، لكنه يسبر غور هذه الأمكـــنة ويكشف عن سماتها التي تنعكس على الإنسان فيها. فثمة تنوع بل غنى في المكان عند غالب "فمن اللحظة الأولى ينتقل القارئ إلى عالم خيالي من صنع كلمات

---

(١) الكـــردي، عبدالـــرحيم، السرد في الرواية المعاصرة (الرجل الذي فقد ظله نموذجا)، تقديم: طه وادي، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٩٢م، ص ١٤٢.

(٢) الفيصل، سمـــر روحي، بناء الرواية العربية السوريـــة، اتحـــاد الكتاب العربـــي، دمشق، ١٩٩٥م، ص ٢٥٤.

(٣) النصـــير، ياسين، إشكالية المكـــان في النص الأدبـــي، دار الشؤون العربية العامة، آفاق عربية، بغداد، ١٩٨٦م، ص ٥.

الروائي، ويقع هذا العالم في مناطق مغايرة للواقع المكاني المباشر الذي يتواجد فيه القارئ"(١) .

ومن الواضح أنّ المؤلف يبرز طاقاته اللغوية لاستحضار بيئته المكانية. وبما أنّ اللغــة منــتجة فإنّها تغوص في حقل القرية وقد تجلّى ذلك في إطلالاته المتوالية علــى الواقع الاجتماعي، وعلى جزئيات الحياة اليومية وهو يدرك تماماً أنّ "الإنسان يحــوّل معطــيات الواقع المحسوس وينظمها لامن خلال توظيفها المادي لسدحاجاته المعيشية فقط، إنّما من خلال إعطائها دلالة وقيمة"(٢) .

وليس المكان عند غالب حدوداً أو ديكوراً مرسوماً، وإنّما هو "عنصر جمالي أســاس، عنصــر شــكلي وتشــكيلي"(٣) . ويبرز المكان في "الضحك" بوصفه كياناً ومحوراً محركاً للشخوص، فلم يعد أحجاراً وتراباً. المكان هنا يمنح قسماته للإنسان. والإنسان يمنح ملامحه للمكان في تفاعل مدهش تنزاح فيه اللغة إلى الشعر:

"نادية....

عطر الجبال

الأم الأولى التي ألقت رأسها على جبال لبنان، مدت ساقها على سلسلة الجبال الشرقية لتداعب أصابع قدمها الصحارى الميتة مدت ساقها الأخرى على جبال الجليل والقدس حتى صحراء سيناء من ذلك الشق الهائل بين ساقيها اندفعت مياه نهر الأردن تروي العطش، وتنشئ الحياة في ذلك الانحدار الرهيب ثديها جبل الشيخ بعصابته البيضاء. خصلات شعرها تغطي بيروت لتبتل بماء البحر"(٤) .

يــرى غالــب في المكان حياته وعالمه. والمكان بالنسبة له نبضة من نبضات الحــياة وقد عمد إلى ربط الشخصية الحميمية عند (نادية)، بالمكان، فكلّ البلاد نادية وهذا "الحشد الهائل من الأمكنة لم يكن في حقيقته إلاّ مكاناً عربياً واحداً، مكاناً يأمل غالــب أن يحقــق لإنسانه السعادة وأن يزيح عن عاتقه القمع والتسلط"(٥) ، وعندما

(١) قاسم، سيزا، بناء الرواية، مرجع سابق، ص ٩٩.
(٢) يــوري، لوتمان وآخرون، جماليات المكان عيون المقالات، باندونغ، ط ٢، الدار البيضاء، دار قرطبة، ١٩٨٨م، ص ٦٤.
(٣) سليمان، نبيل، فتنة السرد والنقد، مرجع سابق، ص ٢٨٧.
(٤) الضحك، ص ١٠١- ١٠٢.
(٥) الطــراونة، أحمد، المكان في روايات غالب هلسا، من كتاب: وعي الكتابة والحياة قراءات في أعمال غالب هلسا، مجموعة كتاب، أزمنة للنشر والتوزيع، عمان، ٢٠٠٤م، ص ٣٢.

ربـــط غالب المكان بشخصية نادية، فقد ربطه بذكريات الطفولة الجميلة، والتاريخ. نادية والمكان هنا ثنائية تستأثر باهتمام المؤلف ويبدو هنا أن غالب مسكون (بأنثوية المكـــان) يتخـــيله كمـــا يتخيل وجه نادية تلك المرأة الجميلة. فهو يرى المكان أنثى يشـــتاقها، وإنـــه بحاجة إليها أبداً لقد جعل المكان يتصف بكثير من صفات المرأة، حـــيث الحـــبّ والبـــراءة والأنوثة، وأهم من ذلك(الجاذبية)، إنه مفتون بالمكان مثل افتـــتانه وانجذابه نحو امرأة جميلة مثل نادية يعشقها، ويود الالتحام بها على طريقة الصوفيين.

ولعـــلّ الممعن في رواية"السؤال" تلفت انتباهه عناية الرواية بالفضاء والواقع، ووقـــوفها عند التفصيلات والجزئيات المتصلة بالمكان. "إن اللغة –بحكم طبيعتها– منغمسة في حياة المجتمع اليومية بوصفها الوعي العملي لهذا المجتمع"[(١)] . والمكان –بـــدوره– يحقق حضوراً لافتاً في الرواية، ويرتبط ارتباطاً وثيقاً بالإنسان وهمومه وتقالـــيده التي يعيش بها أو يهرب منها "فالروايات التي كان فضاؤها المكاني محلياً تـــبدو أكثـــر انتماءً لخصوصية بيئتها وانغماسها في قضاياها"[(٢)]. ويستثمر الروائي أشـــياء المكان لينتج دلالات واضحة تنهض بالنص وتكشف عن عالمه وتقدم"الواقع كما هو، تعرية الحقيقة، نزع اللثام، إماطة الحجاب، لتترك المجال ممكناً أمام النظرة الواضحة المعالم لرؤية البؤس من الداخل والخارج"[(٣)] .

ولاشك في أنّ الراوي يحيل الخطاب في رواية "السؤال" إلى ذاته، بوصفها ذاتاً منفتحة على فضاءات مختلفة. لكن إذ سلّم القارئ بمقولة أن السارد "شخصية متخيلة أو– كـــائن من ورق– شأنه في ذلك شأن باقي الشخصيات الروائية الأخرى، يتوسل بها المؤلف، وهو يؤسس عالمه الحكائي لتنوب عنه في سرد المحكي"[(٤)] .

---

(١) إسماعيل، عزالدين، أيديولوجيا اللغة، مجلة"فصول" م٥، ع٤، يوليو، ١٩٨٥م، ص ٤٢.

(٢) الشـــنطي، محمـــد صـــالح، المكان في الرواية السعودية"التوظيف والدلالة" رواية "الموت يمر من هنا" لعبده خال نموذجا، مجلة"أبحاث اليرموك"، سلسلة الآداب اللغويات، جامعة اليرموك، اربد، ٢٠٠٣م، ص ٢٤٦.

(٣) زياده، غسان، قراءة في الأدب والرواية إنه نداء الجنوب، دار المنتخب العربي، بيروت، لبنان، ١٩٩٥، ص ٧٥.

(٤) بوطيب، عبد العالي، مفهـــوم الرؤية السردية في الخطاب الروائي بين الأئتلاف والاختلاف، مجلة"فصول"، م١١، ع٤، ١٩٩٣م، ص ٦٨-٦٩.

يـرتبط الـراوي/ البطل الرئيسي في "السؤال" بالقرية فهو يرتد إليها في الحلم يتذكرها ويحلم بالخروج من المدينة فيستعيد الماضي ويستعيد سعاد:

"ثـم يستغرق في النوم دون أن ينتظر الرد ويعاوده النوم، ويحلم بالقرية: الترعة محاطـة بالاشـجار، وغـيط البرسيم يمتد علـى الجانـب الآخـر، والشـمس حارة تلسعه في نحـره ولكن لا أحد هنالك أين ذهبت سعاد؟ كان ذلك يعتمد عليه: أن يجدها أو لايجدها وكـان يعلـم أن وجودها يسـتلزم مواجهة، وكان ذلك كله قد حـدث مـن قبل يقول لنفسه "أريد سعاد" فيراها تكلم رجلاً غريباً إنه هو يحاول أن يقول لها- حتى لايثيره- إن ذلك لايصح في القرية، فنحن فلاحون"(١) .

إنّ القرية هي النبع الذي يغترف منه المؤلف موضوعاته الإنسانية وشخصياته بهمـومها وأحلامهـا وصراعاتها. لقد جاءت الفقرة السابقة لتعكس أصالة المؤلف وجـذوره الضاربة في تربة القرية، فمصطفى يستذكر فضاء القرية، ويستذكر سعاد في حلمه لقد اختلطت الذاكرة الفردية الخاصة بالذاكرة الجمعية يتذكر القرية وسعاد، حيث الأحلام وحيث القرية حاضرة وجاثمة ومتيقظة في الذهن بتفصيلاتها الماضية مشعة في وعي الراوي.

ويـتعلق الراوي في "البكاء على الأطلال" بالماضي والقرية. فثمة قوة سحرية تشـده إلـى قـريته فيتأرق ويتعذب وتتلون الذكرى بشتى الانفعالات فتأتيه الذكرى موجعة مؤلمة وقاسية وسرعان ما تومض ثم تختفي:

"طعـنة حادة كوميض البرق اندفعت من الماضي واخترقت اللحظة، ثم اختفت اخـتلج بهـا قلبه فأوجعته وجه أمه أطل من زاوية الحجرة الخارجية، وأخذت تعبر الحـوش مقتربة، عيناها محتجبتان بتجهم الوجه لأن ضوء الشمس كان يسقط فيهما، والفتاة قريبة منه، تكاد تكون ملتصقة به، عندما تلتفت إليه يتلامس الجسدان. الإيقاع يبطئ ويزداد عمقاً"(٢) .

إنّ أكثـر مـا يلفت النظر في المقطع السابق هو الرقص، وطابعه هو الرقص بعفـوية، ويقـع القـارئ على كثير من الصور والألفاظ المستمدة من بيئة المؤلف الـريفية مـثل الكلب والدجاجة والأبله. وقد تمثل ذلك باسترجاع الراوي للماضي.

---

(١) السؤال، ص ٥٨٦.

(٢) البكاء على الأطلال، ص ١٧.

فتحضر القرية وتفصيلات العرس. عالم غريب مليء بالناس والأشياء تتوزع على مساحة الرواية. ونماذج من الناس والحيوانات تتغلغل في نسيج النص من خلال حركة الراوي في المكان/ القرية وقد حرص الراوي على عرض جوانب من الحياة الشعبية البسيطة من المهباش، إلى العرس، وإلى النار والأرض والعطور استمدها كلّها من حياة الفلاح في القرية.

ويتشكل الفضاء النصي لسلطانة من القرية وعمان المدينة بوصفهما مؤطران للصور السردية وللهواجس النفسية والجنسية والأيديولوجية. ويمكن القول، إنّ رواية سلطانة هي رواية المكان الأردني بكل تجلياته. ويبرز ذلك من خلال تشكله ومن خلال انعكاس هذا المكان في وعي الروائي على المستويين الذاتي والموضوعي بوصفه مكاناً تعويضياً لبعده عن الوطن. لذلك "لم يفرض الواقع المحلي لموطن غالب(الأردن) حضوره في رواياته بمثل ما فرض في "سلطانة" فالبيئة الوحيدة- تقريباً للعمل هي البيئة الأردنية وقبل ذلك كانت هذه البيئة قد برزت في بعض قصصه القصيرة والطويلة، ولاسيما في مجموعته (وديع والقديسة ميلادة وآخرون) (١٩٦٨) أمام مجموعته الثانية "زنوج وبدو وفلاحون" (١٩٧٦) فقد كان حضور بيئته المحلية كبيراً ولكنه ليس وحيداً" (١) . واستطاع غالب أن يجعل هذه البيئة تصل إلى حد الترميز واستحالت إلى حقل معرفي غني بالدلالات.

ويبدو واضحاً أن رواية "سلطانة" تقدم الريف الأردني بكل مشكلاته وتناقضاته وعشائره، ومن هنا فالرواية تمتح من التاريخ ولكن هذا التاريخ الذي يمتزج بالخيال. وهي كما- يرى أحمد المصلح- "رواية تاريخية ولاتاريخية في آن معاً، أو فلنقل هي رواية يتداخل فيها الخطاب التاريخي بالخطاب الروائي على نحو جدلي، تماماً كما يتداخل السرد الوصفي المحايد بلغة الكوابيس والأسطورة والطقس الجنسي"(٢) . وتصف الرواية قبيلة العماشنة بلغة الخطاب التاريخي "العماشنة أول

---

(١) حداد، نبيل، الكتابة بأوجاع الحاضر دراسة نصية في الرواية الأردنية، أمانة عمان الكبرى، عمان، ٢٠٠٣م، ص ١٥٠.

(٢) مجموعة كتاب، الرواية الأردنية وموقعها من خريطة الرواية العربية، وزارة الثقافة، دار أزمنة للنشر، عمان، ١٩٩٣م، ص ١٢٥.

مـــن دخـــل القـــرية، بقيادة زعيمهم علي. قد يكون ذلك في منتصف القرن التاسع عشر"[1] .

ويـــبدي المؤلـــف اهتماماً بالتطور الذي طرأ على(الأردن) وهذا لا يعني أنّ الرواية تاريخية، لكنها تجمع بين التاريخ والتخييل فتركز على الظروف الاجتماعية والسياســية المتغيرة للناس. وهذا يعني أن الروائي يتمتع بذاكرة ثرية عن الماضي وعن المكان/ القرية "وينطلق هذا كله من فكرة دينامية الخيال، أي أن الصورة الفنية والمكـــان الأليف والذكريات المستعادة، ليست معطيات ذات أبعاد هندسية، بل مكيفة بالخـــيال وأحلام اليقظة"[2] ، ويعنى المؤلف في "سلطانة" بفضاء القرية هذا الفضاء الذي لا يغيب عن فكر الراوي فهو يلح على الذاكرة عبر التذكر والتداعي يقول:

> **"درت في *الدار* بلا هـدف. كأنني احاول استكشافها. كانت حزمة من ضوء *الشمس* تنساب من طاقـة في *السقف*، راسمة بقعة شبه مستديرة على ارضية *الدار الطينية*. كانت تزحف ببطء نحو *البساط الصوفي*، الذي تتخلله خطوط عريضة سوداء وبنيّة وبيضاء كثيراً ما انحنيت فوق هذه *البقعة الضوئية*، اراقبها. ادهشني انها ترتعش طيلة *الوقت*"[3] .**

يتجلـــى فـــي المقطـــع السابق اهتمام الراوي بالقرية، لأنها مكان وجود البيت الطفولي ولذا فهو مكان أمومي أليف حسب باشلار "المكان هو المكان الأليف. وذلك هو البيت الذي ولدنا فيه أي بيت الطفولة، إنه المكان الذي مارسنا فيه أحلام اليقظة، وتشـــكل فيه خيالنا"[4] . وفي الوقت نفسه فردوس مفقود. لقد كان الراوي كلما فكّر فـــي الوطن تتمثل له القرية ويتمثل له بيته القديم مكان الألفة المستدعى من الذاكرة، فيدخلـــنا الراوي في حلم يقظة لاحدود له ويختار المؤلف مشاهد متنوعة من القرية ويحفـــر عميقاً في ذاكرته المتجذرة فيها. معبراً عن إحساسه بلوحات فنية محسوسة. ويمكن أن يلحظ القارئ ذلك في المقطع التالي:

---

(١) سلطانة، ص ١١٨.
(٢) باشلار، غاستون، جماليات المكان، مرجع سابق، ص ٨.
(٣) سلطانة، ص ١٤.
(٤) باشلار، غاستون، جماليات المكان، مرجع سابق، ص ٧.

"ليل القرية مشحون بالخوف إنه جزء من تراث هذه القرية الجبلية التي كانت معرضة لغزوات البدو المحيطين بها والليل مسكون الموتى ينهضون من قبورهم عندما تغيب الشمس ويزحمون القرية حضورهم أقوى مايكون في الاحلام او الصمت وهم يأتون لاسباب متعددة: لمجرد معرفة مايحدث، الشكوى من الإهمال والنسيان... اهل القرية يسمعون انينهم يتخلل ليل القرية... (وهم قد يتقمصون كلبا ليبلغ رسالة عن موت قريب"(١) .

يسود الرعب في الفقرة السابقة فضاء القرية وهو فضاء مشبع بالإيحاء واللون والحركة. وشخوص معذبة مثقلة بالهموم تسيطر عليها الأوهام والرعب والخوف، "لأن الخوف تراث، فالليل أيضاً مسكون بالموتى ينهضون من قبورهم عندما تغيب الشمس ويزحمون القرية وقد يجيئون في صورة كلب يجوح بلغة الرواية أي ينوح"(٢) ويختلط المكان مقروناً بالزمان، بالمشاعر الإنسانية، فتصبح القرية موضعاً للخوف والوحدة والملل"(٣). ويكشف المقطع النقاب عن شعور هذه الشخصيات بالرعب والتوحش من عالم القرية المثير للفزع والدهشة. وتتجلى قدرة المؤلف في التعامل مع اللغة في مستواها الدلالي. إذ نلمح طقوس القرية وخصوصية هذا المجتمع بكل ملامحه الاجتماعية كما تتضح طقوس القرية التي ترى في نواح الكلاب وسواد الليل نذير شؤم. لقد تمثلت القرية للمؤلف بناسها وكائناتها وعاداتها وطقوسها فكانت صورة تزدحم بتفصيلات المكان وتفصيلات الحياة الاجتماعية.

وتشمل هذه الرواية على كثير من خصائص الريف "فالعنصر الريفي حين يقترب بتقنيات السرد المعاصرة. فإننا نصف الأثر على الفور بأنه واقعي"(٤) ، وبناء على ذلك، فإنّ المؤلف يؤثث روايته بمفردات الريف.

ويستعيد المؤلف المناخ العام لجو القرية ويتمثل المعجم الريفي بنباح الكلاب وصرخات الدجاج بالإضافة إلى أصوات دارسي القمح تعلو أصواتهم وهم يذرّون السنابل. إنه معجم أقرب إلى الماضي. معجم القرية ومواسم حصادها وحياتها.

---

(١) سلطانة، ص ٢٨.
(٢) مجموعة كتاب، الرواية الأردنية، مرجع سابق، ص ١٢٦.
(٣) حدّاد، نبيل، الكتابة بأوجاع الحاضر، مرجع سابق، ص ١٦٧.
(٤) هالبرين، جون، نظرية الرواية، مرجع سابق، ص ٤٧٩.

١ - فضاء المدينة

إنّ أول مايثير الانتباه عند قراءة الصفحات الأولى من رواية "الخماسين" هو أسلوبها الواقعي. وهي واقعية تستند إلى الوصف الذي يوحي بأن الراوي يمتلك ناصية اللغة ويراقب شخوص الرواية بعين تصف مايجري أمامها.

ومنذ البداية يشرك غالب قارئه في هذا العمل الروائي ويطلعه على مظهر من مظاهر الكتابة عنده يتجلى في أنّ هناك نوعاً من التقارب بين الراوي والبطل، وهنا يشار إلى ملاحظة جديرة بالاهتمام ذكرها غالب في حواراته حول هذه الرواية، "في رواية الخماسين لم يكن غالب هو البطل الفذ بل الضحية المستمرة لأجهزة الأمن ولرعبه الخاص وللمرأة. فمن المضحك أن تتحدث أنه بمجرد أن يوجد الروائي كشخصية في روايته قد أصبح يصوغ هذه الروايات على مقاسه"(١). لكن ماينبغي قوله هو أنّ الراوي يلتقي في نهاية الأمر مع أفكار البطل المحوري الموجود في الرواية.

ويحتفي غالب في "الخماسين" احتفاء بالغاً بالبيئة المصرية، فيحرص على وصف فضائي الإسكندرية والقاهرة، ويستغرق في وصف ما يجري في فضائيهما في الشارع والمقهى والسجن والزنزانة والمكتب، وصفاً يشيع فيه التصوير والتخييل والحركة، ويأخذ المكان دوراً كبيراً في تشكيل اللغة الروائية وخلق عالم روائي يبلور تجربة المؤلف وأفكاره ومشاعره، ويقيم المؤلف حول هذه الرواية عالماً تتشكل أبعاده من الهموم التي يحياها البطل أو يفكر فيها، ويعنى كذلك باللوحة النفسية الداخلية للشخصيات التي تبدو تائهة وحائرة تنهشها الرغبات والعجز والإحباط، وتسيطر على حياتها الأحلام، وأحلام اليقظة. وهذا يوحي بأنّ الراوي لا يتقمص دور الشخصيات الروائية مما يعطي الانطباع بأنه يلتزم الحياد الكبير في التعامل مع أبطال الرواية. ولاشك "أنّ الحالة النفسية وتطورها لدى الشخصية تجعلها ترى المكان الواحد بأكثر من رؤية تبعاً لتطور المزاج النفسي والكون

(١) خريس، أحمد، المغترب الأبدي يتحدث حوارات مع غالب هلسا، مرجع سابق، ص ١٤٧.

الفكـــري"[١] . ويلجأ المؤلف إلى تيار الوعي ليستبطن دواخل الشخوص ويقوم تيار الوعـــي "على ارتياد مستويات ماقبل الكلام، من الوعي، بهدف الكشف عـــن الكيان النفسي للشخصيات"[٢] . وقد استعمل المؤلف اللغة، بمستوياتها المختلفة لتشكيل أبعاد المكان الروائي.

ولعلّ المتأمل في إيحاءات اللغة ومدلولاتها في "الخماسين" سيجد أنها تكشف عـــن همـــوم الروائـــي ونظرته الخاصة إلى الأشياء، فهو يراقب الأشياء والأماكن ويصـــفها، ليرى أثر هذه الأشياء في النفس الإنسانية وترصد الرواية الحالة النفسية وتصور "خلجات النفس وتجلياتها، ومايحيط بها من أحداث ووقائع"[٣] .

ويســـتثمر غالب مفردات الحلم والجنس. ويتجلّى الحلم عنده بوصفه "خاصية أساســـية من خصائص عالم الكاتب، ووسيلة للرؤية والإدراك والفهم والتفسير"[٤] ، وثمـــة إشارات كثيرة في ثنايا الصور الوصفية لهلوسات الراوي ومناجاته عدا عن الكوابـــيس والتذكـــر والتداعـــي. فالوصف "في الرواية بوابة للولوج إلى فضاءات الفانتاســـتك"[٥] . ويبقـــى للمؤلف أن يختار من اللغة ما يناسب موضوعه وهو ينظر إلى الرواية على أنّها "إبداع تخييلي يتوسل باللغة"[٦] ، فيعتمد على الألفاظ التي تعبّر عن القهر واليأس الذي يلف شخصية الراوي. لقد كان هاجس البطل في "الخماسين" إبـــراز مشاعر الراوي وأحاسيسه وردود فعله نحو المكان "الإسكندرية" الذي يعكس الإحســـاس بالمرارة والخواء في الروح واليأس من تحقيق التواصل منذ البداية: "في وســـط هـــذا الجو الخماسيني الخانق تبدّت لي الإسكندرية بجوها الصافي ونسيمها المحمـــل بذرات الماء كحلم مستحيل التحقيق"[٧] . تتردد في قاموس المؤلف كلمات القلـــق والحيـــرة والاضـــطراب مـــن الأجواء الخانقة في المدينة حتى أنّ الشعور

---

(١) عثمان، عبدالفتاح، بناء الروايـــة دراســـة في الروايـــة المصريـــة، مكتبة الشباب، مصر، ١٩٨٢م، ص ٨٠.
(٢) همفري، روبرت، تيار الوعي في الرواية الحديثة، مرجع سابق، ص ٢٠.
(٣) النابلسي، شاكر، جماليات المكان، مرجع سابق، ص ١٦.
(٤) عبدالحمـــيد، شـــاكر، الحلم والرمز والأسطورة دراسات في الرواية والقصة القصيرة في مصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨م، ص ١٤٧.
(٥) برادة، محمد، الرؤيا أفقا للتشكيل والخطاب المتعددين، مرجع سابق، ص ٢٠.
(٦) الفاضـــل، منيرة، ســـرد الذات إشكال الهوية، مجلة "ثقافات"، ع١، كلية الآداب، جامعة البحرين، شتاء ٢٠٠٢م، ص ٤٠.
(٧) الخماسين، ص ٣٢٣.

المأساوي يسحب ظله على عالم الرواية كلّها وبطل الخماسين "رجل يكاد يخنقة الحر والأتربة، ومحاولاته للاتصال بالآخرين تجري بالتوازي مع محاولته الهروب من هذا المناخ الخانق"[1] . ويلحظ القارئ أن "هذا الإحساس الغريب بالعالم يأتيها في مثل هذه الساعة: ساعة الغروب والشعور بالإنهاك الجسدي يعذبها الآن هذا الهواء المحمل بالتراب ودخان الشاحنات، ويؤذي عينيها، يرافقه صداع وطعم حريق في حلقها كبقايا القيء والريح صفراء تهب، فتصبح الوجوه شائهة في هذه الساعة ينسحب المعنى من العالم كما ينسحب اللون من الوجه، فيبدو مضحكاً هكذا تراءت لها الكباري المعلقة فوقها مفتقده الرسوخ والوظيفة، وسائق التروللي الذي يجلس على كرسيه المرتفع يمسك بالمقود، عابس الوجه، جاداً للغاية بدا لها أيضاً مضحكاً، وفائضاً عن الحاجة، بدا وكأنه يؤدي طقساً تجهله"[2] .

حاول غالب أن يجعل الشخصية منفصلة عن مكانها أما ليلى فقد بدا المكان عندها غربة وإنهاكاً، وهواءً محملاً بالتراب وبدخان الشاحنات. وصداعاً وحريقاً يلتهم كلّ شيء يقف القارئ هنا أمام شخصية يائسة ينتابها شعور بالغربة والإنهاك. وقد بدا ذلك جليّاً في شيوع مفردات الخواء والسخرية. فالمكان تسود مقاطعه صورة اليباب، والهواء يغدو ملوثاً بالتراب. والريح صفراء شاحبة، والسائق عابس الوجه. فالطبيعة ميتة والمشهد يبدو قاتماً وكالحاً، إنها صورة يائسة لواقع بائس يدفع إلى الخوف، ويدفع إلى الهروب. ولعلّ سوداوية النظرة في هذه الرواية وإدانتها للواقع والحاضر العربي ليست سوى تعبير واضح عن عمق الأزمة النفسية التي تعانيها الشخصية والرواية "في النهاية تعبير عن أزمة المثقف العربي الذي يفقد الأمل عجزاً عن مواجهة هذا الصدع، هذا التناقض الناشب بين الكلمة والممارسة، بين السلطة وإنسانية الإنسان، بين الواقع والحلم"[3]. وإزاء ذلك كلّه تصاب الشخصية بالإحباط بل بالاختناق وهنا تتشابه صورة ليلى في "الخماسين" مع صورة ليلى في

---

(١) خوري، إلياس، رواية الخماسين، كتابة الحياة، مرجع سابق، ص٤٤.
(٢) الخماسين، ص ٣٢٨.
(٣) برادة، محمد وآخرون، الرواية العربية واقع وآفاق، ط٢، دار ابن رشد للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٨١م، ص٥١.

"ثلاثة وجوه لبغداد" وتبدو الشخصيتان مقهورتين ومحبطتين وتعاني كل منهما أزمة كبيرة حينما تتكسر أحلامهما.

ويستحضـــر السارد في "الخماسين" الصور المشينة لحياة السجين، ولتعذيب السـجناء، ويلـوّن هــذه الصور بخصوصية الذات الواصفة بطريقة فانتازية تدعو القــارئ إلى المتابعة والترقب والتوجس من مشاهد التعذيب ولعلّ "مايسمعه السجين مــن صراخ صادر عن سجناء تحت التعذيب مما يكمل حلقة الرعب في دخيلته وقد تكتفـــي الرواية بصورة البطل وهو يسمع لحظة دخوله السجن صراخ السجناء الذين يعذبون، وقد تدقق الرواية في انعكاس الصراخ في البطل السجين"[١] . يقول الراوي "لـــم يكـــن ذلـــك تعذيباً، فيما بدا لغالب، بل كان أشبه بطقس عتيق، بطقس، سحرة، يجري في ضوء القمر وتلك الولولات اكتسبت طابع بكاء كوني"[٢] .

يتسلل السارد إلى عالم السجناء، عالم القهر والعذاب النفسي، ليرصد ويراقب الأذى الجســمي والنفسي الذي يتعرض له السجين، "فالمادة النفسية التي يعمل عليها الفنان، لاتعود تمثّل بعد صياغتها فنياً، اللاشعور في حالته الخام... فاللاشعور الذي يمثله العمل الفني، هو لاشعور، أعيد شغله وضبطه"[٣] . ويكشف السارد عن عمق الألـــم الإنســـاني المتفجّر في أعماق النفس المعذبة والمتمزقة بمرارة تجربة السجن القاسية. لقد مرت أجواء التعذيب ضمن كوابيس مشحونة بالخوف والقلق، وبهذا، فقد كانت هذه الأجواء خانقة لاتكاد تصدق. أو أنها أقرب ماتكون إلى طقوس السحرة أو بكاء كوني.

ويُعـــد الســـجن إحـــدى الفضاءات المكانية التي يتعرض لها السجين "وذلك بالنظـــر إلى المراحل التي يمر فيها السجين، وفي الصور التي تطالعه، وفي الآثار الســـلبية والجســـدية والنفسية التي تصيبه فيه"[٤]. ويبرز المؤلف عبر تداعيات بطله حجـــم المعانـــاة التـــي يمكن أن يواجهها الإنسان داخل الزنزانة بلغة تبعث الدهشة

---

(١) الفيصل، سمر روحي، السجن السياسي في الرواية العربية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ١٩٨٣م، ص ١٥١.
(٢) الخماسين، ص٣٤٦.
(٣) طرابيشي، جورج، الروائي وبطله مقاربة اللاشعور في الرواية العربية، دار الآداب، بيروت، ١٩٩٥م، ص ٩.
(٤) الفيصل، سمر روحي، السجن السياسي في الرواية العربية، مرجع سابق، ص ٣٣.

والــتأمل: "فـــي داخل الزنزانة حاول أن يفهم معنى الذي رآه اختنق بعجزه، رافضاً التفسير البسيط:

"إنسان يعذب حتى فقد عقله، وغاص في دوامة كابوس: إن ما رآه هو مشهد تمثيلي صامت يعاد فيه عرض احداث جرت منذ زمن بعيد. او ربما كان شيئا يحدث في مكان ما في الكون كان ذلك مجرد إحساس عجزت الكلمات عن تفسيره او استيعابه"(١) .

يكشف النص عن أجواء مثقلة بالسأم والضجر تثير في النفس انفعالات حادة فـــي عـــالم السجن الذي تستحيل فيه الأشياء والأحداث إلى كوابيس فيها الكثير من الدهشـــة والغـــرابة. فالكلمـــات تعجز عن استيعاب ما يجري. حتى إنّ البطل نفسه يستسـلم للأمـــر الواقـــع بالعجز واستحالة تفسير مايحدث يرافقه عجز وكبت داخل المؤلف ذاته.

ومـــن المشـــاهد المثيـــرة للدهشة والاستغراب ذلك المشهد الذي يعرض فيه المؤلـــف (لعصفور) قبل الإعدام ومحاولته مضاجعة أحد الفتيان في السجن: "الواقع إنـــه الـــبارحة عصراً، بعد أن تسرب إليه خبر أنه سوف يعدم في اليوم التالي، أتى بغـــلام مـــن حجـــرة رقم ٢٧، المخصصة لمن هم دون سن السادسة عشرة وأدخله زنـــزانته وضـــاجعه كان الولد يصرخ، ولكن الجميع سكتوا أمام الرغبات الأخيرة لرجل سوف يموت"(٢) .

يحمل هذا المشهد مفارقة مؤلمة للواقع المتردي وللحياة المجانية التي تنتهك. حتـــى أن هذه الشخصية لاتفكر في شيء سوى التفاهات والجنس لقد كانت التفاهات والجـــنس مفارقة بنى عليها المؤلف حكايته ليبرز مدى التناقض الذي يعيشه الإنسان فـــي المجتمع، وليبرز صورة مؤلمة للواقع الذي يعيش فيه الإنسان مهدور الكرامة ويتعـــرض لأســـوأ ألوان التعذيب هذا من ناحية، ومن ناحية ثانية ليجعل من روايته وثـــيقة إنســـانية ترشح بالألم والحسرة يدين من خلالها الواقع العربي بكلّ مافيه من قهـــر وتخلف وإحباط. وفي اعتقاد الدراسة أن هدف المؤلف من استحضار صورة

---

(١) الخماسين، ص٣٤٦.

(٢) الخماسين، ص٣٥١.

عصـــفور واستحضار مشهد مضاجعته للفتى ربما لأنه ساخط على الأوضاع ومنتقد لها. وإنّ عملية الهروب من الموت ومواجهته تقابل بالهروب إلى المضاجعة. وغني عــن الذكر إنه قد "يحدث أن تكون جنسية الشاب مرتبطة في اللاوعي بموضوعات آثمــة أو هــوامات محــرميّة"(١) . إنّ غالب هنا يرصد المفارقات ليبرز الكثير من الأوضــاع المتردية والمثيرة للسخرية. وإنّ احتفاء النص بتقديم شتى أشكال التعذيب وعــرض كل صنوف العنف والقسوة توقض شهوته نحو كل ماهو جسدي وتصبح شهوة الجسد هي الأخرى في تجليات العنف. وقد وظف المؤلف "الحلم لتجسيد الجو الكابوسي الذي تترعرع فيه مخاوف الشخصية وشعورها بمطاردة المهاجمين الذين يهــددون بتدميرها"(٢) وهناك الهزائم المتكررة على مستوى السياسية وعلى مستوى الجسد، لقد اندفع المؤلف يرسم صورة مشوهة لشخصية مهووسة مثل بسيوني:

"الأطفال يمرقون بين ساقية، حولهما، أمامه، خلفه كالوهم... يبدون ويختفون يــتعلقون ببــنطلونه وهم يمرقون مسرعين بجواره، يلعبون لعبة غامضة، بلا اسم. ينشهم ولكنهم يعودون بعد قليل"(٣) .

يقدم المؤلف صورة بسيوني المشوهة التي تشير إلى واقع مشوّه يصور بطله وهــو محكــوم بالهــوس والتمــزق والضياع. وهدف المؤلف في عرض شخصية بســيوني هــو تشخيص الخلل في الواقع. فالروائي يصور نموذجاً مداناً يعاني من الــتحلل والتفسخ هو حصيلة قوى سلطوية متخلفة بفعل الفساد الذي كان ينخر فيها. إنّ أزمة البطل هي أزمة المؤلف المثقل بأوجاع الأوضاع السياسية والاجتماعية.

ويتجلــى قرنــي شخصــية مثيرة للسخرية والضحك "قرني لم يبلغ الخامسة عشــرة بعــد، أسود الوجه، واسع الجبين، عريض الأنف، ذو أسنان كبيرة صفراء. وكان يعمل فرّاشاً في الوكالة"(٤) . شخصية قلقة يلفها الرعب والإحساس بالفشل.

---

(١) نجم، جريستو، في النقد الأدبي والتحليل النفسي مرجع سابق، ص ٩.
(٢) معــتوق، محــبة حــاج، أثر الرواية الواقعية الغربية في الروايــة العربية، دار الفكر اللبناني، بيروت، ١٩٩٤م، ص ٢٧٨.
(٣) الخماسين، ص٤٣٠
(٤) نفسه، ص ٣١٧.

وعلـــى الرّغم من قسوة هذا العالم وعذاباته، إلا أنّ البطل يبقى مشدوداً إلى رؤيـــة جديـــدة. فهـــو يـــتخذ من الحلم رؤية شاملة فالحلم. "محصلة أسلوب الحياة، ونمطها المسترداد، وإنه يجب في الوقت ذاته، أن يبني وأن يعزز أسلوب الحياة، وفق أقـــباس الـــوجدان الإنســـاني"(١) ، لذا ينتقل السارد عبر التداعي إلى غرفة الفتاة في محاولة أشبه بالحلم أو "بالدور التكميلي أو التعويضي"(٢) فيستعيد "في خياله صورة المـــرأة، جالســـة خط الضوء المنبعث من الجزء الأسفل من الأباجورة يعبر ثدييها، ويهـــبط إلـــى النصف الأسفل من الجدران الزيتية اللون، والفوتيلات المنجدة بقطيفة بلون البن المحروق، نحو قاعدة الشباك، ثم أحد أبواب الحجرة الكثيرة. وهي ترتدي ذلـــك الـــروب الحريـــري الأزرق، يكشـــف بين الحين والحين عن ساقين فخمتين، ناصعتين، وعن ركبتين لهما بريق. وجهها خارج دائرة الضوء يشتعل بلهب داخلي، قد يظنه من لايعرفها أنه حمرة الخجل"(٣) .

تـــبدو هـــذه المـــرأة مثيرة للشهوة حتى أن أشياءها داخل غرفتها تبدو لافته للقارئ. وكذلك صفاتها الجسدية. وتتجلى قدرة المؤلف في دقة الوصف ودقة مراقبة تلـــك الأشـــياء التـــي تمتد بامتداد الضوء المتسرب إلى داخل الغرفة. ذلك الضوء المنبعث من الجزء الأسفل من الأباجورة إلى ثدي المرأة كاشفاً عن جمال جسدها.

وفـــي الـــرواية ثمـــة امرأة تحضر عبر الحلم "وعلى هذا، فإنّ صورة الحلم تســـتمد مـــن مستودع الذكريات، أما انتظامها وتكوينها الدرامي فيتعلقان ببنية معينة تبحث عن الإرضاء أو الإشباع عبر الحلم"(٤) . يصف الراوي تجاربه الغرامية مع المـــرأة ويطلـــع القارئ في كثير من الأحيان على ممارسات جنسية يصفها بصورة حلمـــية مثيرة للدهشة. ويمكن أن ينظر إلى الحلم عند غالب على أنه استجابة لرغبة لا شعورية مكبوتة"، فالسارد يحلم ويتعرض لكوابيس عديدة وكثيراً مايشعر القارئ

---

(١) أدلـــر، ألفرد، سيكولوجيتك في الحياة: كيف تحياها؟ ترجمة: عبدالعلي الجسماني، نشر مشترك، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، الدار العربية للعلوم، بيروت، ١٩٩٦م، ص ١٢٣

(٢) يونـــغ، ك. غ، الإنسان ورموزه، سيكولوجيا العقل الباطن، ترجمة: عبدالكريم ناصيف، مطبعة زيد بن ثابت، دار منارات للنشر، ١٩٨٧م، ص ٣٤

(٣) الخماسين، ص٣٦٣.

(٤) أيوب، نبيل، الطفليّة والنص الكامن والمكبوت، مرجع سابق، ص ٢٢.

باختلاط أحلام النوم بأحلام اليقظة مع الصور الغرائبية ويتعرف على شخصيات نسائية عن طريق التذكر والتداعي اللذين يجريان داخل ذات البطل وهو يستحضر المرأة الشاملة:

"بيتها عالم متكامل لم تعد بحاجة إلى امراة تغسل ثيابها لانها تملك غسالة كهربية، ولاتبعث بملابسها للمكوجي، ولاتتعامل مع الخياط لانها تخيط ملابسها بنفسها تملك كل المهارات وكل الاجهزة التي تجعل البيت مريحاً... امراة فخمة، فاخرة، معجونة بقطرات الندى والعسل... وهي المراة الكلية: الام والعاهرة، الاخت، الصديقة، المتحررة، واسيرة بعض الافكار التي لاتحيل عنها"(١) .

ويشير النص إلى حضور أنثوي يتسم بخصائص متشابهة في رواياته، إذ تلحق بالمرأة صفات مثل "فخمة" و "فارهة" و "امرأة كلية" وكلها صفات دالة على حضور جسدي بصورة أساسية، فالمرأة عنده تلخص وطن وتلخص مأساة. ويعرض المؤلف من خلال المرأة تلخيصاً لأزمة الواقع. كما يلحظ اعتماد الراوي على لغة حلمية، لغة الكوابيس والهذيان:

"ومضى يهذي ويهذي ويهذي، وهي تصغي إليه مندهشة، حزينة، عاجزة فركت يديها، تشكل فمها بالكلام ولكنها لم تنطق انتزعت نفسها من الاستغراق وانحنت واخذت تحرك القهوة بالملعقة سكبت القهوة، نهض واقتربت منه، ثم مالت عليه عطر جسدها النفاذ ادار رأسه قبلته على جبينه وعينيه. ثم استقامت واعطته فنجان القهوة"(٢) .

لقد استطاع غالب أن يكتشف الخواء الجنسي الذي يعاني منه بطله، إذ تعيش الشخصية ظروفاً مأساوية تجعلها غير قادرة على ممارسة أفعالها والتكيف مع مجتمعها وقد عبّر المؤلف عن هذا الخلل العام بأشكال مختلفة. لقد صار الواقع كلّه شبيهاً بالأحلام فكلّ أحلامه باءت بالفشل لأنه لم يستطع أن يحقق التصالح مع المكان، ولايقيم علاقة صحيحة مع امرأة.

ومن أهم الخصائص التي يتسم بها أسلوب المؤلف في روايته، تعبيره عن أفكاره بمفردات الطبيعة. فهو يملك قدرة على تشكيل الصور بالإضافة إلى التأملات

---

(١) الخماسين، ص٣٦٤.
(٢) نفسه، ص٣٦٨.

النفسية والفكرية. إنّ غالب يستوحي النفس كما يستوحي المجتمع. وهو يستلهم المرأة والطبيعة، ليعبر عن هموم وطنه وقومه. ويركز على وصف العالم الشعوري ويهتم بتصوير انعكاس الأشياء والأجواء والعلاقات الخارجية على اللوحة النفسية. فتهيمن على الرواية عدسة التصوير "وهكذا نرى أن اللغة تقوم مقام العدسة التي تكشف جوانب مختلفة من الموصوفات، لأن الكلمة في ذاتها لا تتغير، وإنما يتغير موقعها في الجملة من ناحية وموقع قائلها من ناحية أخرى، وفي كل موقع تكشف الكلمة طبقة جديدة من طبقات الوجود في الأشياء الموصوفة"(١) ، فتصور مايجري في الفضاء/ فضاء الرواية في الشارع والمقهى وهي الأماكن التي تحتل حيزاً في الرواية.

يهتم الوصف ببناء فضاءات الرواية. ويبقى هدف المؤلف ليس وصف الأماكن والأشخاص، وإنما خلق فضاء خاص بالرواية فهو يحيل إلى فضاءات واقعية مثل فضاء القاهرة. لذا تبدو القاهرة مدينة غارقة في الحزن والكآبة، "والقاهرة حوله هياكل عمارات رمادية، وأضواء تنفتح، فارده انعكاسات طويلة مبرقشة في عمق النهر... شبابيك قليلة مضاءة، وفي نهاية الكوبري عمارة في مرحلة التشطيب، ثم حديقة الحيوانات وحديقة الأورومان تبدوان كدغلين أسودين. وعلى امتداد النهر تتوالى المدينة على الضفتين تبهظها وحشة الليل، ويطفئ بهرجها تراب الخماسين"(٢).

يلجأ المؤلف إلى وصف فضاء القاهرة وصفاً يتوافق مع إيقاعات النفس وعذاباتها اليومية المتكررة فتبدو القاهرة كئيبة وحزينة لأنه يعاني من حالة تمزق واغتراب يومي متكرر في الداخل في هذا المكان الذي "يتمزق البطل فيه بين الوطن والخارج، بين حنينه إلى الأرض الأم وشعوره بالغربة في أرض غريبة"(٣). وهنا تتضح علاقة البطل بالقاهرة علاقة عدائية ويصبح هذا العالم أشبه بغابة سوداء

---

(١) الكردي، عبدالرحيم، السرد في الرواية المعاصرة "الرجل الذي فقد ظله نموذجا" ، مرجع سابق، ص١٧٤.
(٢) الخماسين، ص ٣٣٤.
(٣) بركة، بسام، النص الروائي ولغة الزمن الاجتماعي في الرواية العربية ودلالات الهوية، مجلة "الفكر العربي" ع ٨٢، معهد الإنماء العربي، بيروت، ١٩٩٥م، ص ١٩٣.

تبعث في نفسه القتامة ويحسّ بأنّ العالم غريب غير مستساغ بما يعتمل فيه من شقاء وتعاسة.

ومما يستوجب التأمل أنّ اللغة في "ثلاثة وجوه لبغداد" هي الفضاء الذي يتشكل النص الروائي ضمنه. وقد جاءت لتعكس مستويات التعبير في الحياة اليومية بين الفصحى والدارجة. وتتباين مستويات التعبير "تبايناً بعيد المدى، بتباين الناس، بسبب تباين الثقافة، وتباين مستوى التفكير"[(١)] ويلتقط غالب في استخدامه اللغة جزئيات الواقع التي تكتظ بها البيئة في بغداد ويحولها إلى فضاءات جمالية مضيفاً عليها تصوراته. وكاشفاً -في الوقت نفسه- عن قدرة في استيعاب الحدث وتحويله إلى صيغ تعبيرية لغوية.

إن قارئ الرواية يجد لأول وهلة أنّ اللغة تدور في فضاء مدينة(بغداد) وتكون منعكسة عن نبضها. ويدخل القارئ في جو مدينة هي مزيج من الواقع والفانتازيا .

ومن الملاحظ أنّ "الفانتازيا قد تبدو بعيدة كل البعد عن واقعنا. إنّ نجاحها مرهون بفاعلية العوالم المجردة والمحددة لهذا القص في مجال تشكيل صور في أذهاننا"[(٢)]. إنّ المناخ العام في الرواية مأساوي ومرعب، فالسارد يتجول فزعاً ووحيداً في شوارع بغداد ومحالها ولايخفي دهشته من التباس الأسماء.

ويكشف استقراء أبعاد الرواية عن غناها الدلالي وتنويع فضائها. وهذه الرواية- دون أدنى شك- هي محاولة لتفجير اللغة ومحاولة لخلق صور جديدة للتعبير عن الفضاء الذي يصفه الروائي. وهنا ما يفتأ الراوي يضيق ذرعاً بمشاهدة قسوة المدينة وقسوة الواقع مظهراً الوجه الآخر لبغداد المدينة المحاطة بالرعب والضيق وبالحشرات من كل نوع. حتى أن المؤلف يترك انطباعاً عاماً لدى القارئ

---

(١) أسعد، يوسف ميخائيل، سيكولوجية الإبداع في الفن والأدب، نشر مشترك، دار الشؤون الثقافية، بغداد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٤م، ص ١٠٩.

(٢) هيوم، كاثرين، أدب الرؤيا: استشراف عوالم جديدة، مجلة "آفاق عربية"، العددان(٥-٧) السنة السادسة عشرة، دار الشؤون الثقافية العامة، وزارة الثقافة والإعلام، آيار، ١٩٩١م، ص٦٥.

لايمكن أن يُمحى بسهولة، هو كون بغداد سجناً كبيراً مظلماً يمثل العزلة والانغلاق. ويسهب الراوي في وصف شوارعها الخانقة المكتظة بالحشرات والمياه الآسنة:

"وقفت انتظر الباص في محاذاة الرصيف الذي اقف عليه تجمعت مياه آسنة. كانت المياه تأتي عبر قنوات صغيرة، محفورة تحت البوابات الخارجية للبيوت مياه الغسيل والمسح التي لاتكف عن التسرب، سمراء تطفو فوقها رغوة صابونية. تعبر الشارع المائل باتجاه الرصيف الذي اقف عليه هنا. بمحاذاة الرصيف. تتجمع المياه مكتسبة سطحا اخضر من العفونة"(١) .

وتعنى الرواية بالأماكن، وترسم تفاصيلها وأبعادها النفسية والجمالية. وإذا ما أخذ المقهى بوصفه فضاءً مفتوحاً. فإنه يكشف عمّا يدور في الحي. فالمقهى يوصف بأنه.

"بدا محشوا بالضوء الشبحي الابيض لانابيب النيون. الزحام في داخله جعله اشبه باتوبيس مزدحم وتتوالى الاضواء على امتداد الشارع الجانبي..." (٢).

ومــا أن يلــج القــارئ العــالم الروائي للرواية حتى ترافقه مشاعر الخوف والــرعب وتجبهه صور من الذعر ومفردات الموت ويتجلى ذلك في حكاية الفئران المقتولة على الطريق.

إنّ هــذه الحكايــة تعمّــق إيقاع القتل والموت والتعذيب. وحكاية الأبراص والحشرات المقتولة في بيت "غالب" البطل تعمّق طقس الرعب والقتل والدم في هذا البيــت الذي يتميز بطابع التوحش والفوضى والبدائية، وهنا يقدم المؤلف لوحة إدانة وهــي لــوحة رامــزة تصور عبثية الواقع المعيش وتأتي هذه اللوحة لتجسّد صوراً مــرعبة حــيث انكسار الأحلام وتشهد أنواعاً لا حصر لها من المخاوف القابعة في قلــب البطل وفي قلوب الناس، وأشكالاً متعددة من قهر الناس الهامشيين، وما حكاية الحشرات المقتولة إلاّ صورة تتضافر لتولدّ في النفس الإحساس بالفزع والرعب.

إن الفضاء الروائي في "ثلاثة وجوه لبغداد" يوحي بمجمله بفضاء السجن، إذ تتكــرر فــي الرواية مفردات السجن وممارسات سجنية شاذة إنّ "أهم الأمكنة التي

(١) ثلاثة وجوه لبغداد، ص ٣٦٢.
(٢) نفسه، ص ٢٥٢.

يركز عليها التشخيص هو السجن، الذي يكتسب عبر هذا التركيز دلالات تؤسطره، وتسمو به إلى دلالات فلسفية، تقرنه بالرعب الوجودي"[١].

ويرتسم العالم الداخلي للبطل من خلال مخاوفه المتصلة ومطاردته الدائمة في غـرفته فيتراءى له السجن عالماً أسود تموت فيه الآمال والأحلام ويضيع في أزمة المديـنة، ويـندهش بمـا يرى من انحدار القيم ويتلاشى عنده الأمل تدريجياً وتعود الشخصية إلى عالمها الذاتي فتغرق في جحيم الواقع، وتغرق في عالم الحزن والقلق مـن الحاضـر فتتراءى لها صور خافته فيها بعض الأمل تشد الإنسان إلى الحياة، وتغرق في الحلم، وفي الرمز.

وثمـة سمة بارزة لإحساس المؤلف بالمكان فتتجلى قدرته على التصوير، بل إنـه قـادر علـى إشـراك حواسه كلّها في الإحساس بالمكان فتشارك أذنه في هذا الإحسـاس: "كـان الصوت دقيقاً حزيناً منغماً بالبكاء. كان نوعاً من البكاء الداخلي الـرقة والحـنان اللذان ينبعثان منه"[٢]. وتتصف أمكنة غالب بأنها تقدم عبر صور رمـزية موحـية تـبدو فيها حاسة اللمس مثل قوله: "كان للجو ملمس بارد، شديد الـنعومة"[٣] ويبدو المكان عنده موحشاً وقاسياً وعصياً على الفهم "فأوراق الأشجار تهتز وتنفصل وتسقط"[٤]. بل إن المؤلف قادر على تجسيد الرائحة في صور شديدة الوقـع والإيحـاء "علـى الفور زكمت أنف غالب رائحة البول والعرق"[٥]. وتفوح رائحة الشذوذ من الشخصيات في السجن فالصبي في سجن الترحيلات "يفوح جنساً وعنفاً"[٦] ويعثر على أطفال يفقدون براءتهم في مشهد اغتصاب جنسي مثير.

ولعـلّ موضوعة الجنس هو أهم العناصر في الرواية. إذ تحتل حيزاً كبيراً، وكـان الجنس في "ثلاثة وجوه لبغداد" ظاهرة بارزة امتزج حضوره بالمأساة وعبّر عن الامتهان والابتذال.

---

(١) بوعزة، محمد، السيرذاتي والتخييلي، مرجع سابق، ص ٢٠.
(٢) ثلاثة وجوه لبغداد، ص ٣٢٥.
(٣) نفسه، ص ٤٧١.
(٤) نفسه، ص ٤٧١.
(٥) نفسه، ص ٢٦٢.
(٦) نفسه، ص ٢٦٧.

إنّ القـــارئ المـــتأمل فـــي الرواية يلحظ وفرة المشاهد والمواقف الجنسية إذ لايكاد يخلو جزء من الرواية من الحضور الجنسي الإباحي:

"ثم ذاب غالـب المراقب، وانـدمج في غالـب الساكن المستسلم، وغاص في نشوة مطلقـة كانـت ليلـى تعانقـه، وهـي تئن وتدعوه ان يلتهمها، ويمزقها، ولايبتعد عنها ابدا. ويحسّ بملمس جسدها العاري- متى خلعت ملابسها؟- على جسده. و هو ايضا، لايدري متى وكيف قد تخلص من ملابسه"[(١)] .

يبدو إيقاع الجنس في الرواية مكثفاً ومرتبطاً بالاغتصاب والتعذيب والوحشية وبـــذلك يتـــبدى كابوساً مرعباً ومخيفاً تدفع إليه النفس المعذبة، وعبر الجنس يضع المؤلـــف القـــارئ في عالم قاتم وفي قلب مأساة اجتماعية، وهنا يأتي الجنس ليكون مجـــالاً للكشـــف عن واقع مرير ومتردٍ يمثل واقع المأساة التي يعيشها الإنسان في السـجن: "قالـــت إنهـــم يستعملون زجاجة بيبسي كولا صغيرة استعملوها مع أخيها هشـــموا الجزء الأعلى من عنقها، وأرغموه على الجلوس فوقها وأدخلوها كلها في مؤخرته. إنه بالإضافة إلى الجروح الناتجة عن ذلك حدثت شروخ تحتاج الى شهور لعلاجهـــا"[(٢)] تظهر الفقرة السابقة بشاعة السجن والصورة المنفرة لممارسة الجنس فـــي مخـــتلف وجوهه الشاذة والمحظورة إنها صورة مثيرة للرعب والتقزز. وتحتل اللغـــة في هذا النص مكانة جوهرية سواء في كثافتها الشعرية أو في الخطاب القائم على لغة القمع. فيقترن الجنس مع الرعب والتحدي في لغة الفانتازيا وتمثل ذلك في مشهد عجائبي ذي دلالة رمزية [(٣)] :

"واسـتغرق في محاولاتـي اليائسـة للـتخلص مـن عـناقها الـذي اخـتلط بـالأنين والـزجاء، الصـرخات الثاقـبة الـتي تطلقهـا بـين حـين وآخـر.. وأكابـد التخلـص من احتواء ذراعيها وساقيها، فلا انجح"[(٤)] .

والأرجـــح أن فضـــاء الرواية ينفتح على احتمالات ومشاهد لا حصر لها مثل مشـــهد العاصـــفة الـــذي يـــبدو أقرب إلى يوم القيامة حيث تبعث شخصيات النص أوضـــاعاً تتميـــز بالشـــذوذ والغرابة والتنافر، وكأننا إزاء لوحة سريالية، تفقد فيها

---

(١) ثلاثة وجوه لبغداد، ص ٣٢٦-٣٢٧.
(٢) نفسه، ص ٤٣١.
(٣) السعافين، إبراهيم، الرواية في الأردن، مرجع سابق، ص ١٧٥.
(٤) ثلاثة وجوه لبغداد، ص ٤٦١.

الأشـــكال عناصرها وتتداخل مولدة أشكالاً مشوهة. ويعمد المؤلف كذلك إلى تشكيل صـــورة لـــوحاته بصورة كاريكاتورية ساخرة، إذ تظل هذه الصورة المسيطرة في الـــرواية. فالســـخرية تبدو من الشخصيات "رجالاً يلبسون كوفيات منقطعة، وعقل غليظة لهم وجوه مكدودة ضامرة، بدت لي كالأقنعة"[١] . وتبدو السخرية في تصوير الـــراوي لهـــم "كـــأنهم توائم: قصار عراض الأكتاف ذوي كروش بارزة، ورؤوس ضخمة دبّ فيها الصلع، واستغرق بين الكتفين دون رقبة، وعيون براقة"[٢] . وتحفل النصوص السابقة بنبرات تهكمية لاذعة. وقد يضفي هذا على تلك النصوص حيوية وقـــوة تأثيـــر وثـــراء في المضمون، "ويرتبط التشخيص، اللغوي الدارج في بعض المشاهد بعناصر السخرية والفكاهة، وهو ما يضفي على النص طقساً مرحاً يقلل من إيقاع السوداوية والكابوسية المهيمن"[٣] .

وتشـــكل اللهجة العراقية في الرواية جزءاً مهماً في نسيج الرواية وإيقاعها عدا عـــن ولع المؤلف باللهجة المصرية الذي يبدو في طريقة استخدامه لها، وبالأخص على لسان الطبقات الشعبية وثمة استخدامات لمفردات عامية في سياق السرد منها: "قشمريات" و"شلون خربطات هاي"[٤] ، وهما من الكلام العراقي. وقد جاءت هاتان المفردتان لتعمقا حالة الشعور ونبض الشخصية، بل وتستغرقان في الملامح المحلية.

وفـــي "الـــروائيون" يســـتغرق الراوي في وصف السجن، ويكون السجن هو الفضـــاء الذي يسيطر على الأحداث ويستدعى ليدلل على حالات القهر والاستلاب. ويبقى السجن في الرواية هو المكان المحوري،لأنه تتفجر فيه دلالات نفسية.

تبدأ الرواية بوصف السجن الذي هو، رمز لمجتمع القمع "فمن مميزات الرمز أنـــه لا يكون اعتباطياً على نحو كلي، فهو ليس فارغاً، إذ هناك جذر رابطة طبيعية

---

(١) ثلاثة وجوه لبغداد، ص ٣٦٣.
(٢) نفسه، ص ٣٠٩.
(٣) بو عزه، محمد، مرجع سابق، ص ٢٠.
(٤) ثلاثة وجوه لبغداد، ص ٣٣٤.

بين الدال والمدلول"[1]. إذ يفتح غالب روايته بالحديث عن السجن مدخلاً القارئ إلى مأساة السجن وعذابات السجين:

"شعر مصطفى بوطأة الصمت. كان يسير في الطرقة التي تفصل صفيّ النيام. كانوا ملفوفين كالمومياوات ببطانياتهم، رؤوسهم مجاورة للجدار، يتتابعون على صفين على امتداد الجدارين المتقابلين"[2] .

وأبرز مايثير الانتباه في الرواية هو الفانتازيا الغرائبية والتخييل والخروج عن المألـــوف. ولعلّ استدعاء السجن في الرواية ليكون فضاءً تخييلياً يقدم فيه المؤلف مشـــاهد درامـــية ذات غنـــى وألم نفسي حاد . "حلم غريب، قال حسن لنفسه. كان الجمـــيع نـــياماً بدا العنبر أصغر من المعتاد والرائحة: رائحة الجرادل التي يتبول، وأحـــياناً يـــتغوط، فيها المعتقلون، رائحة الأجساد الحريفة التي لم تعرف الاغتسال أسابيع عدة"[3] .

يضـــع المقطع السابق القارئ أمام تراجيديا موجعة إلى أبعد حدود الألم. ففيها مأســـاة إلـــى درجـــة الفانتازيا والحلم. والحلم هنا لايجعل النص "عملاً لغوياً صرفاً (شكلانياً)، بل عملاً للخيال بواسطة اللغة، واللغة بواسطة الخيال"[4] . لم يكن السجن "الحيـــز الضيّق بالأجساد المنهكة ليس فقط جرادل البول ورائحة الأجسام. ليس هو السجن المادي بل هو سجن الإحباطات الشبقية والسياسية على السواء"[5].

إنّ الشـــعور بالـــرعب قـــد ســـيطر على كل شخصيات الرواية وعلى مؤلف الـــرواية. وقـــد وصـــف حـــياة المساجين في الزنازين بأنهم معزولون عن الحياة ويعيشـــون فـــي حالة ترقب وخوف. ونحن هنا أمام بطل يموت في نهاية الرواية. ويتبـــين على مدار الرواية أن الروائي غارق في سوداويته إلى درجة أنّ للموت في روايـــته زاويـــة خاصة حيث تحمل الرواية كل الألم والقسوة والتمزق، وهي لائحة

---

(١) سوســـور، فـــردينان دي، علـــم اللغـــة العام، ترجمة: يوئيل يوسف عزيز، مراجعة: مالك يوسف المطلبي، بيت الموصل، الموصل، العراق، ١٩٨٨م، ص ٨٧.
(٢) الروائيون، ص ٤٨١.
(٣) نفسه، ص ٤٩٥.
(٤) ماريني ، مارسيل وآخرون، مدخل إلى مناهج النقد الأدبي، ترجمة: رضوان ظاظا، مراجعة: المنصف الشنوفي، عالم المعرفة، ع (٢٢١)، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ١٩٩٧م، ص ٦٨.
(٥) إدوار الخرّاط، الواقع المجازي في "الروائيون"، من كتاب: وعـــي الكتابة والحياة، مرجع سابق، ص ٤٢.

اتهـام شـاملة ضـد المجـتمع بكل ما فيه من السلبيات تنفتح الرواية على الرعب والمـوت. وفي غمرة النشوة الجنسية يقول إيهاب: "مش عارف هوه دا الموت وإلا دي الحياة الحقيقية..." (١).

وتـزداد مأساة إيهاب حين يكتشف عنته فيفكر بالانتحار. وتتفجر المأساة في نهاية الرواية، لنجد إيهاب يفكر بالانتحار للتغلب على فقدانه لرجولته. لقد جاء موت إيهاب فعلاً دراميا ذا طبيعة مجازية يمكن تأويلها تأويلاً رمزياً. إذ يتبين رفض هذه الشخصية لحياة الغربة والرغبة في العودة إلى الوطن.

٢ - الحوار

يُعدّ الحوار من أبرز ملامح النص الروائي، ويشكل "جزءاً فنياً من كيان أدبي تتوافـر فـيه العناصر الأدبية المتكاملة التي تجعل من ذلك الكيان اللفظي أدباً وليس شيئاً آخر"(٢). ويبدو أنّ كثيراً من جماليات النص الروائي، ترجع بشكل أو بآخر إلى تقنية الحوار. وتكمن "جمالية الرواية في تجسيدها الفكر والأحاسيس بطريقة فنية"(٣)، تعـتمد علـى الحوار الفعّال الذي "يرفع الحجب عن عواطف الشخصية وأحاسيسها المختلفة وشعورها الداخلي تجاه الأحداث والشخوص وبطريقة تخلو من الافتعال"(٤).

ويلجـأ الروائـي إلـى الحوار، يستعين به للتعبير عن أفكاره ونقل هواجسه وأحاسيسـه إلى القارىء، كما يحرص على إبراز الجزئيات والتفصيلات الصغيرة، بالإضافة إلى محاولة الغوص في أعماق النفس الإنسانية وإضفاء المزيد من التعرية والصراحة ليعينه على توصيل نصه إلى متلقيه.

وعلى هذا، فإنّ قيمة الحوار تكمن "بفضل وظيفته الدرامية في السرد وقدرته علـى تكسير رتابة الحكي بضمير الغائب الذي ظل يهيمن، ولا يزال، على أساليب

(١) الروائيون، ص ٦٩١.
(٢) عبدالسـلام، فـاتح، الحـوار القصصي تقنياته وعلاقاته السردية، المؤسسة العربيـة للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٩٩م، ص ٣١.
(٣) حمـود، ماجـدة، لغـة الـنص لدى الناقد الأديب، مجلة "إبداع"، ع (٣٣٣) السنة الثامنة والثلاثون، تشرين أول "أكتوبر"، ١٩٩٩م، ص ١٣٧.
(٤) عثمان، عبدالفتاح، بناء الرواية دراسة في الرواية المصرية، مكتبة الشباب، المنيرة، د.ت، ص ٢٣٧.

الكتابة الروائية"[١]. إنّ هيمنة الحوار الدرامي على النص السردي تبدو محرضاً قويّا على جذب القرّاء وإثارتهم، ويمكن للحوار "أن يقوم وحده -دونما- حدث- بالوظيفة الدرامية في بعث الحركة النفسية"[٢]. فالمؤلف يوظّف الحوار ليكون وسيلة فنيّة للتأمل والنقاش ووسيلة لتقديم واقع الشخوص وحقيقة الواقع والعالم والناس. بالإضافة إلى إسهامه في طرح قضايا ذهنية وفكرية تجد كينونتها في الطريقة التي ينسجها حوار النص وأحداثه.

ويحقق الحوار أدواراً فنية متعددة في البنية السردية، فيسهم في تطوير الحدث وفي الإبلاغ عنه"[٣]. وغالباً ما يوظف الحوار في الكشف عن طبيعة الشخصية الاجتماعية أو المادية أو النفسية، بل يكشف "عمّا وراء هذه الأبعاد الثلاثة، فنحن لا نعرف سلوك الشخصية وحسب، بل ندرك لماذا أقدمت على هذا الفعل دون سواه"[٤]. ولعلّ أهمّ ما يميز الحوار هو كونه عنصراً فنيّاً يوضح الشخصية ويكشف أبعادها المختلفة ونوازعها النفسية، وكما يوظّف بوصفه تقنية سردية لنمو الأحداث واختزال الأفعال. ومن الضروري أن يؤدي الحوار غاية فنيّة في بناء النص الروائي، لذا ينبغي أن يكون فاعلاً في الكشف عن الشخصية "فالحوار يتيح لنا تقديم معرفة مباشرة عن الشخصيات"[٥].

ويحتل الحوار لدى غالب مكانة بارزة، فقد استعان به بوصفه "بنية نصيّة"[٦]، تصل بين النص وقارئه. ولعلّ الأمر اللافت للنظر في حوار المؤلف هو استثماره لنوعين من الحوار:

---

(١) بحراوي حسن، بنية الشكل الروائي ، مرجع سابق، ص ١٦٦.
(٢) هلال، محمد غنيمي، النقد الأدبي الحديث، دار العودة، بيروت، ١٩٨٧، ص ٦١٤.
(٣) رضوان، عبدالله، أدباء أردنيون دراسات في الأدب العربي الحديث، دار الينابيع للنشر، عمان- الأردن، ١٩٩٦م، ص ٢٧٩.
(٤) مقلد، طه عبدالفتاح، الحوار في القصة والمسرحية والإذاعة والتلفزيون، مكتبة الشباب، القاهرة، ١٩٧٥م، ص ١٩.
(٥) بورنوف، وروﻻن، واوئيليه ريال، عالم الرواية، ترجمة: نهاد التكرلي، مراجعة: فؤاد التكرلي ومحسن الموسوي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩١م، ص ١٦٨.
(٦) حسين، سليمان، مضمرات النص والخطاب دراسة في أعمال جبرا إبراهيم جبرا الروائي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ١٩٩٩م، ص ٣٤٠.

١- الحوار الخارجي (الديالوج)

٢- الحوار الداخلي (المنولوج)

وقــد أفــاد غالب من أساليب الحوار الخارجي الذي "تتناوب فيه شخصيات أو أكثــر الحــديث في إطار المشهد داخل العمل القصصي بطريقة مباشرة"(١). ذلك أن رواياتــه بما تعرضه وتحاول أن تضيئه تعتمد على الديالوج في التعبير عن دواخل الشخصــيات ورؤيتها إلى الحياة. كما كان للحوار المباشر حضور كبير في الرواية العــربية التقليدية. وقد ساعد الروائيون في الكشف عن الملامح الفكرية للشخصيات الــروائية "ولتحديد علاقة زمنية ظاهرة في المشهد من خلال وضع الشخصيات في إطار الفعل والحركة والنطق"(٢).

وتجلت قدرة غالب في توظيف الحوار الداخلي (المنولوج) والتداعي. فقد أتيح لــه توظيف التداعي والمنولوج بشكل رئيسي، ليكشف عبرهما عن الجوانب النفسية للــراوي وحياته الماضية. وعلى هذا الأساس، "فالمنولوج استغوار من أعماق وعي الذات، لا يعرف حدوداً يقف عندها ضمن مجال حركة تصنعها لغة خاصة بالوضع الذهني والنفسي، هي مزيج منهما معاً"(٣). ويستمد الحوار طاقته التعبيرية من "وعي باطني وتيار تفكير تمتزج فيه الخواطر الذهنية، ولحظات التجلي، والمناجاة الذاتية، والحلم، وغيرها، ليرسم الحدث من الداخل وليس من الخارج"(٤).

إنّ القارىء المتأمل في أعماق غالب يلحظ وفرة المشاهد الحوارية، فالمنولوج عــنده "ينقلــنا مباشرة إلى الحياة الداخلية لتلك الشخصية دون تدخل من المؤلف إما بالشرح أو بالتعليق"(٥). هذا من ناحية ومن ناحية أخرى أسهم غالب في "تأسيس لغة حــوارية يخــتلط فــيها الواقعي بالحلمي والخيالي بالكابوس. لغة تتأرجح بين وهم

---

(١) عبدالسلام، فاتح، الحوار القصصي، مرجع سابق، ص ٤١.
(٢) نفسه، ص ٤٤.
(٣) عبدالسلام فاتح، مرجع سابق، ص ١٠٩.
(٤) أبـــو لـــبن، زياد، المنولوج الداخلي عند نجيب محفوظ، دار الينابيع للنشر والتوزيع، عمان- الأردن، ١٩٩٤م، ص ٧٥.
(٥) ليون، ايدل، القصة السيكولوجية، مرجع سابق، ص ١١١.

الحقـيقة وحقـيقة الـوهم. تكسـر التخيلي لتسمو به إلى روح الحياة. تلويه ليتنفس حقيقته"[١].

لقـد نوّع غالب أساليب الحوار، وبدا في كثير من الأحيان راوياً موضوعياً في ما يعرض. وحرص على أن يتواصل مع القارىء بأشكال متعددة من الحوارات مثل المـنولوج المباشر وغير المباشر، وتيار الوعي، ومناجاة النفس. وفي سياق الحديث عـن طـرائق الحوار، وتجدر الإشارة إلى أنّ الحوار الداخلي المباشر هو "نمط من المنولوج الداخلي الذي يمثله عدم الاهتمام بتدخل المؤلف، وعدم افتراض أنّ هناك سـامعاً"[٢]. ومـن الملاحظـات التي تسجل على هذا النوع من الحوار التنوع في الضمائر، وهيمنة ضمير المتكلم على المشهد الحواري ويفتقر هذا النوع من الحوار إلـى التـرابط المنطقي، ويتردد زمن الجملة بين الماضي والحاضر دون تعليق أو توجيه.

أمّـا فـيما يتعلق بالمنولوج غير المباشر فقد "يعطي إحساساً بحضور المؤلف المسـتمر فـي حين يستغني المنولوج المباشر عن هذا الحضور كلية أو على نحو واضح"[٣]. ويقدم هذا النوع من الحوار بضمير الغائب والمخاطب، وتتحقق في لغته إمكانـية التـرابط والـوحدة الشكلية في اختيار مادة المنولوج والمحافظة على لغة الشخصية وخصائصها الذهنية.

وتتجلـى جـرأة غالب في توظيف حوار تيار الوعي، وقد برز مصطلح تيار الوعـي أو الشعور على يد وليم جيمس ليكون مصطلحاً من مصطلحات علم النفس فهـو "محاولة لتقديم داخلية الشخصية على الورق،... والاقتراب قدر المستطاع إلى محاكـاة هـذه الداخلية اعتماداً على ما نعرفه من علم النفس الحديث، وربما أحياناً، اعـتماداً علـى كشـوفات علم النفس الحديث وتأثراً بمفاهيمه"[٤]. ويتميز هذا النوع

---

(١) العيد، يمنى، الكتابة والحياة، السفير، ١٩٩٠/٢/١٤م.
(٢) همفري ، روبرت، تيار الوعي في الرواية الحديثة، مرجع سابق، ص ٤٤.
(٣) اللبانـي، محمـد اسماعيل، رواية تيار الوعي إدوار الخراط نموذجا، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، ١٩٩٩م، ص ٣٥.
(٤) غـنايم، محمـود، تيار الوعي في الروايـة الحديثة، ط٢، دار الجيل، بيروت، ودار الهـدى، القاهرة، ١٩٩٣م، ص ١١.

بهيمنة الضمير المفرد الغائب. وعبر هذا الحوار يكون الراوي قادراً على أن "يستبطن الذات ويرصد ومضات الوعي وتدفقاته إزاء أي موقف من الحياة".[١] ويطلق على هذا الأسلوب، الرؤيا الداخلية، والسينما الداخلية وهو تيار الحياة الباطنية[٢]. ويحقق الكاتب عبر المنولوج "الاندماج بعمق الشخصية لا بشكلها الخارجي فقط"[٣].

١ - الحوار الخارجي (الديالوج):

يشكل الحوار وسيلة التواصل الرئيسية في قصص غالب ، ويمثّل محوراً هاماً لإبراز الحدث ولإظهار خصوصية شخوصه على أنّ الحوار يأتي عنده ليحدد مستوى الوعي عند شخوصه، ويبين الفوارق بينها. إنّ غالب في "وديع والقديسة ميلادة" يرصد عبر الحوار مشاعر البطل ويستبطن ذاته في الوقت الذي يلتقط فيه الأحداث من واقع البيئة الأردنية.

يتجلى الحوار عند غالب في "وديع والقديسة ميلادة وآخرون" حواراً بسيطاً غير أنّه يمتلىء بالحيوية، والقدرة على استيعاب المشهد الثقافي والاجتماعي للشخوص، فاللغة عنده "هي فعل يؤسس التجربة ويكسبها حضورها الحي. ذلك أنها لغة تغوص في العالم وتتقدم من داخل اليومي المعيش دون أن تذوب فيه"[٤]. إن المتتبع للحوار يلمح حركة السارد الذي ينقل إحساسات شخصياته ويرسم لهذه الشخصيات دورها في إيضاح جوانب الشخصية المحورية والشخصيات الأخرى.

من اللافت أنّ لغة الحوار في المجموعة مألوفة وبسيطة وتمثل على المستوى الفكري والفني امتلاك الروائي لأدوات الكتابة القصصية التي تنزع نحو السمة الواقعية، لذا يمكن القول بأنّ الحوار جاء مقنعاً إلى حدٍّ معقول. لقد كان الحوار جزءاً هاماً في بناء القصة، واستطاع أن يعبّر عن حاجة كل شخصية بصورة

(١) عبدالسلام، فاتح، الحوار القصصي، مرجع سابق، ص ١١٣.
(٢) إيدل، يون، القصة السيكولوجية، مرجع سابق، ص ١١٥.
(٣) بوتور، ميشال، بحوث في الرواية الجديدة، مرجع سابق، ص ٦٧.
(٤) سليطين، وفيق، تأملات في لغة القص عند الراحل عبدالله عبد، مجلة "الموقف الأدبي"، ع (٤٥)، السنة الثامنة والعشرون، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، نيسان، ١٩٩٩م، ص ٢٧.

مألـــوفة، دون فرض مقولات جاهزة تفرض على أفكار القصة. ويوظّف المؤلف في القصـــة معظم الأشكال الحوارية الأكثر تنوعاً لنقل كلام الآخرين، التي تتشكل داخل الحياة العامة، وفي العلاقات الأيدولوجية غير الأدبية(١). ولا بدّ للمؤلف أن يعتمد في حـــواره على الأسلوب المباشر. فالشخصية تتكلم بشكل مباشر دون وساطة ظاهرة بيـــنها وبين المروي له. ومن دلائل الإيهام بالواقع ما يلحظ في الحوار من عبارات غير فصيحة وردت بلغة أصحابها من ذلك قول المرأة:

"دع يدي يادنس يا ابن الدنس... كان ابوك سافلاً مثلك. لو راى ثوب امراة على مسيرة يوم لرمى بكل شيء وتبعها... عائلة فجار.

قال سعيد: ادعي لي يا حجة.

- فلتحترق عظامك في نار جهنم الحمراء، كما تحترق الآن عظام الفاسق اللعين ابيك..." (٢)

ويـــتعامل الـــراوي فـــي حواره بروح الوصّاف الحريص على إبراز ما في المكـــان مـــن ملامح تختص بها البيئة المحلية التي ينطلق منها، ويسعى إلى الحفاظ على نكهتها التي تزيّن النص، ويتضح ذلك في الحوار التالي الذي دار بين مجموعة من الطلبة:

تكلموا أول الأمر في السياسة بحماس وآراء جاهزة: الخصوم دائماً على خطأ وسيئوا النيّة، ثم توجه إليه سعيد قائلاً:

- انا في الحقيقة مستغرب، بالله العظيم مستغرب البنات عندكم في الجامعة زي الرز وانت ابدا ما عندكش اي نشاط. يا ابني بس مد إيدك. شكلك جذاب. أتت الخادمة بالشاي، ووضعته امامهم على الطربيزة. ضحك سعيد وامسك بمؤخرة عنقها:

- البركة... البركة... فحلت يا بت..

ثم عاد يكلمه: يا ابني، وحده قاعدة جنبك في الفصل، اعمل نفسك مش واخد بالك، وخلي كوعك يضرب في صدرها وقول: لا مؤاخذة يا مدموزيل. وإذا شفت وجهها بقى أحمر وحالتها بقت كرب اعرف انها خلاص وقعت.

---

(١) باختين، ميخائيل، الخطاب الروائي، ترجمة: محمد برادة، دار الفكر، القاهرة، ١٩٨٧م، ص ١١٧.

(٢) وديع والقديسة ميلادة وآخرون، ص ١٨-١٩.

كان كامل يردد خلال ذلك: اي حاجة، اي حاجة ومضى سعيد: او طريقة ثانية... مثلاً انت قاعد مع وحده، بعد الديباجة المعروفة فستانك حلو وإنت حلوة ويا سلام ويا سلام خد نفس من سيجارتك، وانفخ في ودنها حتقع على طول..

قال احمد الذي كان صامتاً طول الوقت:

- دي مجربة، مرة واحد صاحبنا قاعد في السينما، قعدت جنبه واحدة، وكل ما يحاول يمد إيده تبعد، يقول لها يا جمال النبي وإيه الحلاوة دي تبعد عنه لما طهق تماما، بعدين قام ولع سيجارة ونفخ في ودنها وعلى طول هوه نفخ في ودنها من هنا ما فيش ربع دقيقة قالت: يا لا قوم بينا..."(١).

يلحظ القارىء وهو يتابع لغة الحوار في النص السابق غياب السارد بوصفه بــؤرة الحكي، ليفسح المجال للأصوات الأخرى للتعبير عند ذواتها، ولذلك يمكن أن يوصـــف بالســـارد الديمقراطـــي في تحركاته وتفاعلاته، وهذا ما يبرز بجلاء عن تراجعه إلى الوراء في الحوار الدائريين الشخصيات، وإن ما يلفت النظر في الحوار هـــي لغة الشخوص التي ترد في النص كما يلفظونها في الواقع، وكأنما القاص وهو يفعـــل ذلـــك يضـــفي علـــى النص صيغة واقعية، ويوحي للقارىء أن الكلام كلام الشخصيات لا كلامه هو .

وقد جاءت لغة الحوار أحياناً فصيحة ومبسطة تتخللها بعض الكلمات العامية بغـــية خلـــق جو قصصي يقترب من الحياة الواقعية، ولتشيع جواً من الألفة، وتجعل الشـــخوص تنطق بعفوية وتلقائية، وتعبّر عن نفسها بعيداً عن التكلف والجمود، وقد لجأ غالب إلى المزاوجة بين اللغة الفصيحة المكتوبة واللغة المحكية يقول:

"اخذت سعاد تتمطى. رفعت راسها وهي تعدل خصلات شعرها، وتفرك عينيها وهي تقول بصوت مستطيل متثائب: يا ربي!!

---

(١) وديع والقديسة ميلادة وآخرون، ص ٣٢-٣٣.

- **ربي ياخدك، قومي وقومي *القرود* اللي نايمين، ونهضي *الفراش*، واخفقي *العجين*، وسوي فطور لإخوانك، واعلفي *الدواب*.**

وارتفع صوت ميخائيل وجلوه مختلطاً ببكاء بلا دموع:

- **جعانين، أيوه، جعانين، ليش موسى يعني!** [(1)]

استعمل المؤلف ألفاظ الحياة اليومية فقد أفرط فيها. وأراد من استعمال كلمات عامية أن يدلل على أنّها شخصية تصدر عن موقف واقعي ويلحظ أنّ مثل هذه المفردات ارتبطت بمعجم العامية مثل: اللي، نايمين، سوّي، جعانين، ميه، بدي أغسل...، وهذا أمر لا غرابة فيه، فمثل هذه المشاهد تعود أحياناً على مفردات معينة من لغة الحياة اليومية التي تتناغم مع لغة الحوار التلقائية. ومن الواضح أنّ استعانة المؤلف بالمفردات العامية التي جاءت على لسان الشخصيات لم يكن ذلك ضعفاً في اللغة، وإنّما لإحساسه بأنها الوسيلة التي تبين التعبيرات الدارجة في الوسط الاجتماعي الثقافي والنفسي للشخوص في بيئة القرية.

- ٢-

يعتمد غالب هلسا في "زنوج وبدو وفلاحون" على الحوار لبناء معماره الفني ولبناء نفسيات شخصياته وعوالمها المتعددة، ويغدو تنوع شخصيات هذه المجموعة وتدرجها المعرفي والاجتماعي فضاءً مفتوحاً على مجتمع تحضره نماذج إنسانية متنوعة من الزنوج والبدو والفلاحين. وهذه الفئات تتنوع في همومها وهواجسها وأحلامها. وقد حرص المؤلف على إبراز المكان الأردني وخصوصية المجتمع بكلّ ملامحه الاجتماعية والثقافية والدينية. وكان أثر البيئة واضحاً في حواراته فرسم مشاهد تقترب من الواقع ليكشف عن واقع الحياة اليومية في البيئة المحلية.

---

(١) وديع والقديسة ميلادة وآخرون، ص ٨١-٨٢.

وتجـــيء تقنـــية الحوار في قصص غالب ضمن صيغتين الأولى حواراً بين شخصـــيتين بهدف توضيح فكرة أو تعميق علاقة ما أو لتأكيد مقولة أو مقولات من مثل ذلك: قالت الأم وش علومك يا علي؟[١]

يتضـــح مـــن المثال السابق أنّ الجمل جاءت لتستفهم عن حالة معينة وتهدف بذلك إلى تعميق العلاقة بين الراوي والشخصية بلغة بسيطة ذات دلالة مباشرة.

ويلمـــح القارىء في نصوص المجموعة صيغة أخرى تتضمن حواراً موجزاً علـــى الـــرّغم من ورود جمل طويلة أحياناً، بهدف اختصار مجمل الموقف لتوضيح مشـــهد معـــين. وكمـــا يلحظ فإنّ المتأمل لأسلوب الحوار يلمح تركيزه الشديد على الموقف المطروح وانسجامه مع البطل. ففي قصة (الخوف) يلتقي إسماعيل وسعدية ويدور بينهما هذا الحوار حينما التقيا بطريق الصدفة:

"دقاتها سريعة متتالية على شراعة الباب. يفتحه فتندفع إلى الداخل مبهورة الأنفاس، تلقي نفسها بين ذراعيه، راسها على كتفه. تلهث وترتعش وتزداد به التصاقا يغلق باب الشقة وهي متشبثة به، ويقودها نحو السرير وهي ما تزال تلهث. تلقي راسها إلى الخلف وتحدق به. يربكه ذلك، يقول:

- **"ايه. فيه ايه؟"**
- **"خايفة. خايفة موت!"[٢].**

يســـيطر الخـــوف فـــي الحوار السابق على شخصية سعدية. لذلك نلحظ قمة الـــتأزم النفسي والإحساس بالهزيمة. وتحضر الشخصية في الحوار بوصفها صوتاً ســـردياً تمـــتلك قدرة على تحديد سلوكها ورؤيتها للأشياء "ففي هذا الحوار نجد أنّ الشخصـــية تســـتغور الحالة وتحاول وضعها في رؤية خاصة لها وجهة نظر مميزة مســـتنبطة من تحليل ذاتي بقناعة الشخصية وخبرتها وتصورها عن الحياة"[٣]. ومن ثـــم فـــإنّ الشخصـــية تدخل في حوارها مع الآخر ويصل هذا الحوار إلى حدّ إثارة الاستفزاز والخوف في قولها (خايفة موت). كما أنّ اللغة تنطوي على قدر كبير من اللهجة المصرية والحياة المشبعة بالمدنية.

---

(١) زنوج وبدو وفلاحون، ص ١٤.
(٢) نفسه، ص ١٠٩.
(٣) عبدالسلام، فاتح، الحوار القصصي، مرجع سابق، ص ٧٣.

ويبـــرز الحـــوار في (زنوج وبدو وفلاحون) ليسهم في بناء شخصيات حية، ناطقة بلغتها. ومن أمثلة ذلك الحوار الذي دار بين سلمى وأمها.

"كانت سلمى تلتصق بها وعلى امتداد جسدها كانت تحسّ بارتعاش جسد الفتاة. قالت الأم بشبه نواح:

- "سقعانه يا جنيني"

وهي تشم روائح جسدها الحريفة التي اشاعها وحللها ندى الليل.

- "يمة يا الحبيبة، علامك ساكتة؟ وش قال لك...؟"

والفتاة صامتة، تنفسها هادىء منتظم كتنفس النيام. توتر جسدها فجأة. قالت:

- "يمة، يقول علي نتجوز ونسافر لعمان ونسكن بيت حجر هناك، قلت له: وامي: (تظلي هنا وتصحي مع طلوع الفجر، وانت والعبيد مصاواة، والشيخ يسوطك بخيزرانته لما البين يسوطك؟) يقول: يمه، نسكن بيت حجر، ويجيب، يمه، خدامة تخدم علي وسيارة. قلت له ما (روح عمان واخلي امي ورايا. يقول يمه، امك تيجي وتزورك كل راس شهر وإلاّ إذا تريدين تسكن عندنا دايم دوم"

قلت له: (عمان ما اعرف فيها احد وش يوديني!! وامي؟...) قال نجيبها معانا.

اخذت الأم تنتحب بصوت خافت:

- "يامه، يا الحبيبة... اريدك لمكبري."

اخذ البكاء يهزّ جسد سلمى ومضت الأم:

- "ويوم اموت يا نوارة قلبي، يا الحبيبة... من غيرك ينقط بحلقي ويغسلني ويدخلني الكفن يا كبدي... اريدك لمكبري"[1].

فـــي الواقـــع أنّ المؤلـــف يـــبدي مـــرونة وغنىً لافتين في التعبير عن لغة شخصـــياته ومضـــامين قصصه المتنوعة، بينما تبدو لغة الحوار على قدر كبير من البســـاطة التـــي تتناســـب تماماً مع طبيعة الشخصية البدوية المتحدثة. ومن أبرز ما يلحظ في الحوار السابق اللهجة البدوية مثل: (جنيني، يمّه، مصاواة. وش يوديني، يا كبدي).

(١) زنوج وبدو، وفلاحون، ص ٢٦-٢٧.

وقد استخدم الحوار أحياناً صوت المتكلم ضمن نمط الأنا المشارك وذلك لإيجاد حالة من التماهي بين البطل والمؤلف والراوي مثل قولها (عمان ما أعرف فيها أحد) (قلت له ما أروح عمّان).

ومن المواقف المثيرة في القصة الأولى من المجموعة محاولة اغتصاب البدوي لامرأة الفلاح، وقد كان هذا الموقف من أكثر المواقف التي تبرز حجم القهر الاجتماعي الذي يتعرض له الإنسان في مجتمع البادية:

> **"الليلة مرت الفلاح بحضني. الليلة غير تسمعون طقطقة ضلوعها... يا عيال، هذه حرمتي. وما أبغي أحد منكم يقربها" بعدها قلت له: "يا سحلول احرص من الفلاح، اشوفه رافع خشيمه". ويقول سحلول، الله يرحمه "علينا الطلاق غير اتحللها قدام عينه، وغير اخلي فليليحكم يركب لنا ابريق الشاي. هو فلاح وإلا اكثر؟"(١).**

لقد كانت الشخصية مركز الاهتمام في الحوار. وقد اقتحمت اللهجة البدوية نسق القصة ونسيجها اللغوي مظهرة بذلك حالة من السخرية والاستهزاء بالفلاح حينما يعتقد البدوي (سحلول)، أنه قادر على اغتصاب امرأته وتحديه له.

وقد أسهم الحوار في بناء شخصية (الشيخ) الذي بدا في العديد من المواقف شخصية متمردة في صورة النموذج الإنساني الأقوى (نموذج الشيخ) في بيئة البادية:

> **"توقفت خيزرانة الشيخ عن طرقاتها العصبية. انتصب وسكن في جلوسه. نهض فجأة كأنه انطلق من قذيفة، مسرعا بخطواته القصيرة، وجسده يعلو ويهبط كل خطوة. وظهر كالنذير في وسط المحرم: مستقيما، قذرا، مشمئزا، بالغ الضآلة. قال:**
>
> **- وش هالحس؟**
>
> **توقف كل شيء لحظة. انفرج فمه، واصبح انفه احد تجاعيد وجهه الكثيرة. ثم ارتفعت يده السوداء الصغيرة التي تشبه المخلب بالخيزرانة واهوى بها على كتف زنجي يحمل قربة ماء. وجه الزنجي العريض يتقلص، وينشج. قال:**
>
> **- هذي وطفا والله.**
>
> **ارتفع صوت وطفا: العبد الزفر**
>
> **واندفعت خيزرانة الشيخ تهوي في كل الاتجاهات... ووضحا تقف منتظرة انتهاء فورة الغضب."(٢).**

---

(١) زنوج وبدو وفلاحون، ص ٣٧.

(٢) نفسه، ١٦-١٧.

إنّ الحـــوار السابق الممزوج بالسرد يكشف لدى شخصية الشيخ عن هشاشة نفســية كبيــرة، على الرّغم من حالة التسلط التي كان يتمتع بها. ويكشف أيضاً عن الصــورة البشعة والقذرة التي تثير حالة من النفور والاشمئزاز. وإنّ لغة غالب في الحـوار السابق كانت ذات كثافة وإيحاء تنطق بلغة الحياة دون أن تفقد صلتها بواقع الـبادية. إنــه يلــحّ فــي حواره على استعمال اللهجة المحلية في تصويره للمشاهد الحوارية، ليضفي جمالاً على المشهد، ويكون أكثر إقناعاً وصدقاً.

"انحدرت بهما الطريق إلى واد، فأسرع الحصان، اطلقت صرخة خافتة وتشبثت يداها به بقوة. قالت:

- **"جيت ما اوقع يا خوي".**

رد بعنف "يا ريتك وقعتي وانقصفت رقبتك"[1].

إنّ مــن الأدوات المســتعملة لإشاعة المحلية، عموماً هو اللجوء إلى اللهجة الدارجــة، أو بعــض الألفاظ الشائعة، بالإضافة إلى مفردات وتعابير أردنية سيقت باللهجــة الريفية مثل: (احنا وين رايحين) (جيت ما أوقع يا خوي) (يا ريتك وقعتي وانقصفت رقبتك).

إنّ لغــة الحــوار الســابق جاءت مناسبة للهجة التي يستعملها الفلاحون في أحاديــثهم اليومية. وهنا تبرز قدرة غالب على توظيف المفردات العامية على لسان الشخصيات القروية البسيطة في حواراتها.

- ٣-

تحتفــي روايــات غالب بألوان متنوعة من الحوارات المرتبطة بواقع البيئة وأحوال الناس الاجتماعية والسياسية. ويستعين المؤلف بهذه الحوارات ليبوح بها عن ذات الــراوي/المؤلف وليسلط الضوء على التجربة الذاتية المتنوعة التي تفصح عن القيمة الأساسية لرواياته. ومن الواضح أنّ لغة الحوار فيها الكثير من اللغة المحكية المصــرية. ويــبدو أنّ اســتثمار اللهجة العامية في الحوار تتجلى في "الضحك" و

---

(١) زنوج وبدو وفلاحون، ص ٥٤-٥٥.

"الخماسين" و "السؤال" و "الروائيون". ويستطيع القارىء الممعن أن يقف على اللغة المحكـية العراقية في "ثلاثة وجوه لبغداد". أمّا في "سلطانة" و "البكاء على الأطلال" فتبدو اللغة المحكية الأردنية وخاصة الفلسطينية بشكل واضح.

ويلجـأ غالب في "ثلاثة وجوه لبغداد" إلى حوار يصف فيه الحياة التي عاشها فـي بغـداد. ولعلّ أهم ما يميز الحوار في الرواية هو حضور اللهجة العراقية إلى جانـب اللهجـة المصرية. ويتولى الراوي استحضار اللهجة العراقية لتفسير سلوك الشخصـية، وتقـديم شخصـية واقعية داخل بيئتها تتلاءم مع الحياة والناس وتنطق بلهجتها العراقية. واصفاً مشهده الحواري داخل إطار بيئة العراق. يقول الراوي:

"أي كابوس
توقف امام بائع *التكة*. قال:
- عاوز سندويش، لو تسمح
جاءه *الصوت حلقيا*، خشنا، منزعجا:
شنهو؟[1]

وفـي موقع آخر من الرواية يلمس القارىء اللهجة العراقية التي تطبع واقع العـراق وناسـه. بل إنّ اللهجة العراقية هي الطريقة التعبيرية التي تمتزج في نص الـرواية وأسـلوبها. وكان لهذا المعجم حضور مكثف في الحوار التالي بين غالب والعمال المصريين:

- اكل *العراقيين* مش ح يعجبك... اكل ملون، احمر واصفر وبمبي واخضر...
- *الباجة* يعني *الكوارع*.
ويضحك بعضهم ضحكات فاترة. *الكلام العراقي* سوف يكون صعبا في *البداية*:
شاكو وماكو واكو....
قال غالب:
- دول بعرفهم
- اشلونك يعني ازيك. وخوس. يعني كويس.
وجوه يعني تحت.
- تحت؟
- تصورا
الح غالب:
- جوه، تحت؟[2]**.**

(١) ثلاثة وجوه لبغداد، ص ٢٥٣.
(٢) نفسه، ص ٢٥٩.

يلحظ في لغة الروائي أنه يستحضر تعددية لغوية تتأسس على التنوع اللساني، إذ تغدو الحمولة الاجتماعية تتراوح بين المحكي العراقي والمصري، وهذا التقاطع يمنح الرواية ثراءها وقوتها، ويسمح بتعميق الوعي عبر المقاطع الحوارية، فضلاً عن التعبير عن واقع متعدد، إذ تظهر اللغة العادية التي تخالط العامية في الحوار، مما يدل على تعدد مستويات اللغة، ومناسبتها للمقام الذي هي فيه.

إن الحوار "ينقل أفكار الشخصية وطباعها وإحساسها. وهو يتصل اتصالاً وثيقاً بالمواقف لأنه يدل على ردود فعل متميزة للشخصية"[١]. لذا ينبغي للروائي أن يجسّد الواقع الفعلي للشخصية في حوارها وسلوكها ولغتها، فمع كل شخصية يرتدي الراوي قناعاً ليقدم الشخصية على نحو مقنع، لذلك يكتنف الرواية الحوار باللغة العامية والألفاظ المستوحاة من اللهجة العراقية واللهجة المصرية، ليعطي صورة دقيقة ومقنعة ترسم ملامح الشخصية في الرواية، ومن هنا يمكن للقارىء أن يكتشف ذات المؤلف.

إنّ الحوار السابق يكشف بوضوح عن طبيعة العلاقة بين الشخصيات من جهة. ويظهر مدى الانسجام العاطفي والتلاحم بينهما من جهة ثانية. ويتجلى ذلك في مضمون الحوار، وفي بعض الكلمات ذات الأداء التعبيري العالي مثل: (شاكو ماكو وأكو). ويستغرق الراوي في تشكيلات لغوية تكثر فيها اللهجة العراقية وتنتشر فيها ألفاظ دالة على البيئة (الباجة وخوش). وهكذا يتبدى المشهد الحواري بعض الكلمات العامية.

وقد أدى الحوار وظيفته في دفع الأحداث والكشف عن أعماق الشخصيات. إنّ لغة الحوار هنا تعكس مستويات التعبير والتداخل بين اللهجة المصرية والعراقية. وهذا التعدد في استعمال اللغات المحكية يقرّب من نفسية المتحاورين، فالروائي هنا "لم تعد له ميزة أو سلطة على شخوصه بشكل يوجه فيه خطاباتهم ومصائرهم وفق ما يمليه عليه وعيه الذاتي ورؤيته الخاصة للعالم"[٢] ، ومما يلاحظ أن الحوار بينهما

---

(١) معتوق، محبة حاج، أثر الرواية الواقعية الغربية في الرواية العربية، مرجع سابق، ص ٣١٠.

(٢) الزهراني، معجب سعيد، مظاهر الحوارية في الكتابة الروائية المحلية، مجلة "جامعة البعث"، م(٢٠)، ع(١)، آذار، ١٩٩٨م، ص ١٠٥.

كـــان باللغة العامية. إذ يقوم الحوار على "الأقوال والنقاش الذي يجريه المؤلف بين الأبطال لتصعيد المواقف درامياً، بما يخدم الغرض، الذي يهدف إليه المؤلف"(١).

وفـــيما يـــتعلق بالحـــوار فليس ثمة طريقة واحدة في استعمال العامية، ولكن المؤلـــف يلجأ إليها عندما يتعلق الأمر بعبارات نمطية تقال في مواقف معينة، وهي تتصل بخصوصية المكان. لقد سعى المؤلف إلى بناء لغة تقارب الدارجة. فهذه اللغة كان لها تمثيل بارز في أغلب أجزاء الرواية وليست ترصيفاً لفظياً خالياً من جمالية العـــبارة ليحدث أثراً في القارىء. إنّ الحوارات بين شخوصه يلتقطها من ألسنتهم. ومن ذلك ما ورد على لسان مرسي أحد شخصيات الرواية قوله:

"وديـن النبي لانا فاتح بطن عباس، لانا جايب المقص الكبير اللي في أودة المطبعة وفـاتح بطـنه بيه... انا عندي ثمانية وعشرين سنة واللي يشوفني يقول علي عجـوز عـنده خمسـين سنة... حرام يـا خلـق... حرام يا مسلمين...! وديـن الـنبي يـا عـباس حاتكون نهايتك على إيدي. اتسجن؟ اتسجن... هوه يعني انا مبسـوط قوي؟(٢).

إنّ مثل هذه المفردات التي ارتبطت بمعجم العامية بدلالاتها الخاصة، تقع في النصوص الحوارية، وذلك أمر غير مستهجن، فمثل هذه النصوص تعوّل –أحـــياناً– على مفردات من لغة الحياة اليومية، تلك التي تتمتع بمناسبتها وتناغمها مع لغة القص ولغة الحوار التلقائية.

ويورد غالب في رواية "الخماسين" حوارات عادية وقصيرة ما يجري في البيوت والمقاهي. إنّ حوارات أبطاله تأتي لتكشف عن وعي وسلوك شخصياته. وهذا بطبيعة الأمر يعكس صورة من صور المجتمع وعلاقاته ذات الدلالات العميقة، ومـــن أمثلة ذلك الحوار الذي يجري بين الصبي (قرني) الذي يعمل فراشاً في مكتب وكالـــة الأنـــباء الصـــينية (صينهوا) وبين مدير الوكالة. وكذلك الحوار الذي يسوقه المؤلـــف علـــى لسان قرني الذي يتقدم بطلب قرض وإجازة بحجة أنّ أمه قد توفيت

---

(١) أبـــو شـــنب، عادل، الرواية الحوارية فارس زرزور، مجلة "المعرفة" ع ١٤٦، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، ١٩٧٤م، ص ١٤٩.

(٢) الخماسين، ص ٣١٦.

فيكشف المشهد الحواري عن طبيعة العلاقة التي تبنى على الكذب، ولكنه الكذب الناجم عن الفقر والشقاء على الأغلب:

- **هالو مستر غالب**

قال المدير

- **ارجو ان تترجم مستر قرني، يريد إجازة ثلاثة ايام، وقرضا قدره خمس جنيهات...؟**

قال ذلك بصيغة السؤال وصمت. ترجمت كلامه لقرني فقال إنّ هذا صحيح.
اضاف المدير:

- **يريد ذلك بسبب وفاة امه؟**

اعدت السؤال على قرني فأكد صحته.

قال المدير:

- **مستر غالب، ارجوك ان تقول المستر قرني إن هذه هي المرة الرابعة التي تموت فيها امه"[(١)].**

لقد تسلل الراوي إلى دواخل الشخصية ليكشف عن طبيعتها، "ويحرص المؤلف في التوغل في أفكار الشخصية وعواطفها بوصفها بنية متكاملة تكون بتكاملها جزءاً من تكامل النص"[(٢)]. وقد كان هناك تطابق بين الشخصية وذهنيتها والبيئة التي تتحرك فيها، لذلك يمكن القول، إنّ الحوار يمكن عده هنا ضرباً من ضروب التعبير عن الواقع، هذا إذا نُظر إلى الشخصية على أنّها جزء من المجتمع والحياة. وعلى هذا الأساس، فالشخصية تقوم بتصرفات تنسجم مع الواقع والبيئة التي تعيش فيها. لقد وظف المؤلف الحوار للتعبير عن موقفه الذاتي من الواقع الذي يعيشه في وطنه في ظل الفقر والحرمان. فالفقر المدقع الذي يعاني منه قرني يضعه أمام ظروف حياتية قاهرة تحاصره أينما ذهب فيخيّل إليه أنه غير ناج منه فيلجأ إلى الكذب والحيلة.

وتتنوع لغة الحوار وفقاً لتقنيات السرد، فالقارىء يستطيع أن يعثر في روايات غالب على مستويات مختلفة، ويبرز ظاهرة التنوع الكلامي داخل النص

---

(١) الخماسين، ص ٣١٨.
(٢) الدليمي، منصور نعمان ، إشكالية الحوار بين النص والعرض في المسرح، دار الكندي، إربد، ١٩٩٨م، ص ١٣١.

الــواحد. فكلّ شخصية روائية لها مفرداتها ولغتها وأسلوبها الذي يتناسب مع ثقافتها وسلوكها. ومن أمثلة ذلك توظيف الحوار باللغة الفصيحة في رواية "الخماسين". وقد سعى المؤلف إلى توظيف لغة تخضع للتركيب الفصيح لأنّ الذين "ينادون بأن تكون الفصــحى لغــة الحــوار يــرون أنهــا قــادرة على التعبير عن الأفكار والمشاعر والانفعــالات والــتوغل فــي الكشــف عــن التضاريس النفسية والعوالم الداخلية للإنسان"(١).

وفــي روايــة "الضحك" يعثر القارىء على حوارات طويلة احتوتها الرواية باللغــة الفصــيحة، وهذه الحوارات لم تكن على صورة زخرفة زائدة، وإنّما جاءت استجابة لدواعي الشخصية. وقد تجلّى الحوار باللغة الفصيحة في مذكرات اندرسون في حواره مع الراوي كاشفاً عن علاقاته بنساء البلدة.

"فاعتذرت وتواعدنا ان نلتقي بعد ساعتين في احد المقاهي:

قال: هل جربت هذه المراة؟

- **لا... إنها المرة الاولى يا كولن...!**
- **يا إلهي إنها شهية، وفي السرير تصبح كالطفل الخائف.**
- **سأحاول زيارتها يا كولن...!**
- **هل تريد ان آخذ لك موعداً معها! إنها تثق بي.**
- **شكرا يا كولن، سأرتب ذلك بنفسي.**
- **إذاً إلى اللقاء يا فتى..."(٢)**

لقد جاء الحوار في لغة فصيحة سهلة. محاولاً إنطاق كل شخصية بما يتناسب وثقافــتها ووعيها الفكري "ويأتي الحوار عند المؤلف مليئاً بالحركة والحيوية فيضفي علــى رتابــة الســرد، وهو يجري باللغة العربية الفصحى حتى في التراكيب التي يستخدمها العامة"(٣).

---

(١) عثمان، عبدالفتاح، بناء الرواية دراسة في الرواية المصرية، مرجع سابق، ص ٢٣٧.
(٢) الضحك، ص ١٢٥.
(٣) درويش، أحمد، تقنيات الفن القصصي عبر الراوي والحاكي، مرجع سابق، ص ٦٦.

ويميل غالب في روايته "الضحك" إلى تلوين حواره بالنكتة. فالمتأمل للغة الحوار يجد فيها لغة حوارية تبث الحركة والحيوية في ذهن المتلقي. ومن أمثلة ذلك قوله:

"وسرنا في الليل صامتين

قلت لها: مبروك دا....

وانفجرت ضاحكة

قالت لها: انت غريبة قوي الليلة دي.

وقالت الفتاة: الشاي برد... وشربته دفعة واحدة.

ثم قالت: اه ياني، عايز اضحك... قول نكتة...؟

- **مرة واحد ضرب تليفون،**

قالت الفتاة: صعب عليه... قديمة

قالت ناديه: مبين؟

- **مبروك... الطويل دا...**

فانفجرت ضاحكة

- **اسمه مبارك**[1].

إن النكتة التي جاءت في سياق الحوار قد أضفت على النص طاقة إيحائية انزاحت باللغة عن حيز العادي والمألوف إلى حيز فلسفي أرحب من أجل التخلص من الضغط النفسي الواقع على الشخصية نتيجة الواقع المتردي الذي تعيشه، "فالحوار يصوّر طبيعة الشخصيات في أسلوب يعتمد على الفكاهة وعلى مفارقة المواقف، وتعرض فيه الشخصيات عرضاً حياً، كما تظهر محاكاة الحوار للحياة الواقعية إمعاناً في تصوير طبائع الشخصيات وما تمليه عليه الحوادث"[2]. لقد ظل غالب "يعطي الحوار الخارجي دوراً رئيساً، وجاء هذا الحوار باللهجة المحكية، مع أنه يبدو أحياناً في لغة فصيحة يتخللها بعض الألفاظ العامية، وبخاصة في تصوير الجانب العابث من الحياة، فجاءت النكتة دوماً في سياق الحوار"[3].

---

(١) الضحك، ص ٦٣-٦٤.

(٢) مقلد، طه عبدالفتاح، الحوار في القصة والمسرحية والإذاعة والتلفزيون، مرجع سابق، ص ١٨٨.

(٣) السعافين إبراهيم، الرواية في الأردن، مرجع سابق، ص ١٥٦.

وفـــي روايته "الروائيون" يطعّم غالب لغته ببعض المفردات الأجنبية. فعندما يقــول إيهــاب لزينب في "الروائيون" بتحاولي تكوني Vulgara أي مبتذلة[١] وتبرز اللغـــة الإنجليــزية كـــذلك في روايته "الخماسين" في الحوار بين بسيوني وعساكر الإنجليز. فقد كان العسكري الإنجليزي يصرخ:

- ***what, what?***

وبسيوني يحاول أن يشرح: أنا مسكت ون بياستر، أنت مسكتو واحد بنت[٢].

إنّ مـــنطوق هذه الشخصيات هو لغة الشخصية وليست لغة المؤلف. فالراوي يموضع هذه اللغة في سياقاتها المعبرة عن الشخصية والمجسدة لها وذلك في شيوع بعض المفردات الأجنبية التي أمست تابعة للغة الحوار.

ويســـهم غالـــب هلســـا في تشكيل بنية حوارية يستمد موضوعها من الجنس والسياســـة. وقـــد كانت سطوة الجنس عند غالب واضحة. فقد أفاد في حواراته من الـــدلالات المتنوعة التي يكتنزها موضوع الجنس. وجاء الحوار الجنسي في رواياته "تمهـــيداً للعملـــية الجنســـية أو كشـــفاً للتاريخ الجنسي لإحدى الشخصيات وعلاقتها الجنسية، أو لبيان مشاعر مكبوتة أو أزمات جنسية سليمة أو شاذة، أو لإعلان رغبة جنســـية قـــوية فـــي الطرف الآخر"[٣]. ومن أمثلة ذلك الحوار التالي التي يدور بين الخوري صليبا وسلطانة:

"اقعدي شوية

قالت:

- **ما شبعت؟**

قال:

- **بكرة**

قالت

- **لا . . . لا.**

قبلته وقالت لا تغضب غداً"[٤].

---

(١) الروائيون، ص ٧٥٢.

(٢) نفسه، ص ٤١٦.

(٣) القواسمة، محمد عبدالله، المشهد الحواري في روايات غالب هلسا، مجلة "افكار"، ع ١٥٣، ٢٠٠١م، ص ٨٥.

(٤) سلطانة، ص ١٨٣.

مثلت اللغة الحسية حضوراً مركزياً داخل النص الحواري. بل إنها العمود الفقري الذي يشد عناصر اللغة الروائية. ومن اللافت أنّ لغة الجنس لم تكن في منحى دلالي واحد، وإنّما تراوحت بين الجد بوصفه عاطفة إنسانية والحب بوصفه رغبة واشتهاء. ومثل هذا الحوار يجده القارئ كثيراً في رواياته مثل الحوار بين إسماعيل وفاطمة في "الروائيون". وبين نادية والراوي في "الضحك" وبين سلطانة وجريس في رواية "سلطانة".

وفي رواية "الروائيون" يكشف المؤلف عن ماضي الشخصية الجنسي بين زينب وحمادة وبين إيهاب وزينب:

"وحكت له ما حدث بينها وبين حمادة. قال إيهاب وقد أخذت الغيرة تخنقه حتى كاد أن يصرخ:

- "كنت فاكر علاقتك بحمادة انتهت".

- "و أنا كمان".

قال إيهاب:

- "طيب؟"

قالت:

- "علشان كده رميت الجورنال في وشه".

قال إيهاب:

- "معقول يطلب منك طلب زي دا وعلاقتك به منتهية؟ واضح إنه بين آن وآخر بتحنوا لبعض"

قالت: "صدقني إنه ما حصل"(١).

إنّ القارئ المتأمل في أعمال المؤلف يلحظ وفرة المشاهد الحوارية والمواقف الجنسية الإباحية. ففي "الروائيون" يبرز الراوي حواراً بين زينب وإيهاب ليكشف عن ماضي زينب الجنسي. فتتذكر الشخصية ماضيها الجنسي مع مدرس اللغة الفرنسية. وقد جاء ذلك كله عن طريق عرض الشخصية لتجاربها الجنسية في سن مبكرة:

---

(١) الروائيون، ص ٩٤٣.

قالت: "عايز تعرف تاريخ حياتي الجنسية؟"

قال: "دا جزء".

قالت: سيبك من حكاية (دا جزء) حا احكي لك.

قال إن حياتها الجنسية بدأت في التاسعة من عمرها مع مدرس اللغة الفرنسية.

قال إيهاب: حضنك؟ باسك؟

قالت: "عملية جنسية كاملة"

قال: "عملية جنسية كاملة مع طفلة؟ دا حيوان أكيد. ضحكت وقالت: "أنا اللي اغتصبته"[(١)].

من الممكن ملاحظة مقاطع حوارية في "الروائيون" تكشف عن إصابة إيهاب بالعنّة. وكانت العنة التي أصيب بها انعكاساً للضياع النفسي وكلاهما انعكاس للضياع الاجتماعي. وقد جسّد المؤلف ذلك بالحوار التالي بين إيهاب وزينب:

انت بقيت إنسان بلا عواطف

صحيح

- قالت بنبرة أشد حدة

وبدون ذوق

ضمها إليه وقال

أنا إنسان مدمر"[(٢)].

يحرص غالب في الحوار السابق على استقراء العوالم الداخلية لشخصية إيهاب. كما نلحظ أن زينب هنا هي الأقوى والأكثر إيجابية. وقد وضع غالب في حواره شخصية إيهاب الرجل المصاب بالعجز الجنسي في حالة اهتزاز نفسي من الداخل. وإنّ حالة الضياع والقلق التي يعانيها إيهاب "لا تقوي فقط حيوية الحوار ودراماتيكيته ولكنها تبين دقة ما يدور حوله الحديث وتشوشه، وتظل فكرة الكاتب بالرغم من ذلك واضحة بجلاء من حيث الجوهر، ولا يكشف الحوار الأوضاع النفسية والشخصيات وآراء الأبطال حسب، وإنما أفكار الكاتب العميقة"[(٣)].

---

(١) الروائيون ، ص ٨٤٨.

(٢) نفسه، ص ٩٤٩.

(٣) تشتشيرين، أ.ف، الأفكار والأسلوب، مرجع سابق، ص ٢١٠-٢١١.

وتموج رواية "الخماسين" بحوارات عديدة فيها ممارسات جنسية شاذة. وتضم حـــوارات لهــا مساس مباشر بموضوع الجنس. ومن أمثلة ذلك الموقف الشاذ الذي تصرفه بسيوني أمام كلارا ابنة المدير.

قـــد يكون ثمة إسراف في توظيف مفردات موغلة في الإسفاف ولغة الجنس التـــي هـــي اختـــراق للسياق المألوف. وتتبدى في أكثر من موقف وتمثل شكلاً من أشـــكال القمـــع. إذ تغرق الرواية في اللغة الجنسية وينقل المؤلف حوارات قصيرة تجـــري في المقاهي والبيوت. وهذه الحوارات تكشف عن وعي وسلوك الشخصيات الشاذة. ومن أمثلة السلوك الشاذ، الحوار الذي جرى بين إسماعيل وحسن:

"قال إسماعيل: ايوه يا حسن كان قد اعتاد ملمس الصبي وهو متمدد عاريا بجواره ولحظة المتعة الفائقة التي تلت ذلك، رافقت ذلك إحساس بالقذارة. تخترق الإحساس ذكرى المتعة فتبعده. قال وهو يحاول ان ينتزع نفسه من ملمس الفتى العالق بجسده إيه الأخبار؟ قال إسماعيل: ما تدخل في الموضوع يا حسن، كان حسن مرهقا بثقل حضور إسماعيل. قال حسن يعني صمت إسماعيل واستغرق حسن مرة اخرى في صورة الفتى العاري الذي كان ممددا بجواره. حين استيقظ من نومه اكتشف انه يضاجع الفتى وهو نائم كيف تم ذلك؟"[(١)]

إنّ الحـــوار فـــي المقطع السابق يقوم على التذكر. إذ يتذكر إسماعيل الصبي الـــذي كـــان يمـــارس معه الجنس عبر الاسترجاع. ومن اللافت للنظر أن موضوع الصبي يسيطر على ذهن الشخصية لشعورها بأن ممارسة الجنس مع الصبي ما هي إلا ممارسة شاذة ولوثة من الجنون.

ويأخـــذ الحـــوار دوراً رئيســـياً في الإبلاغ عن أفعال جنسية شاذّة في رواية "ثلاثـــة وجـــوه لبغداد" إلى الحد الذي تصل فيه هذه الممارسات إلى ممارسة العادة السرية.

ويظهـــر الســـجن فـــي روايات غالب بوصفه مكاناً مغلقاً. وقد شكل المؤلف مشـــاهد حـــوارية كـــان للسجناء أثر كبير في تحفيز الحوار وخصوصاً في رواية "الخماسين" و "ثلاثة وجوه لبغداد" و "الروائيون".

---

(١) الروائيون، ص ٧٠٦.

وتتجلى في رواية "الخماسين" أحداث وذكريات ومشاهد حوارية مبعثها السجن. مثل الحوار بين غالب والمحقق، والحوار بين غالب والعسكري أمام بوابة السجن. وكذلك حوار عصفور مع المساجين في سجن عمان المركزي قبل إعدامه. وفي "ثلاثة وجوه لبغداد" يرد الحديث عن السجن في فصل "من خلال عيون مصرية" وتتجلى في هذا الموضع مشاهد الحوار بين غالب وأمين الشرطة، وبينه وبين الجالسين في غرفة الانتظار، ثم بينه وبين الأطفال المسجونين. ثم مشهد الحوار بينه وبين سامي أحد الذين اعتقلوا معه بعد الندوة التي أقيمت لفضح المخطط الأمريكي في المنطقة العربية ومشهد الحوار بين أمين الشرطة والمساجين بعد اغتصاب الفلاح الصعيدي.

ومن الواضح أنّ المشاهد الحوارية في "ثلاثة وجوه لبغداد" تقوم على الاسترجاع وتتخللها وقفات وصفية وتحليل نفسي وسرد حركي. فقد استعان المؤلف "بالحوار لأنه أكثر حيوية من الأسلوب السردي، فمن خلاله يصور شخصياته تصويراً دقيقاً وصادقاً"[1]. ومن أمثلة ذلك الحوار التالي:

عندما صرخ الصبي قال احدهم: يا فاجر. ولكن الصبي كان يحاول جاهداً ان يخلص نفسه من التحام الرجل به، فلا يوقف، واخذ يقول بصوت شاك:

سيبني يا ابن الكلب[2].

وفي "الروائيون"، تنطلق أحداث الرواية من السجن. ويتخلل الرواية مشاهد حوارية كثيرة وقصيرة بين المعتقلين ومسؤولي السجن. وتظل ذكريات السجن تؤثر في أحداث الرواية. ومشاهد الحوار بين من كانوا في السجن وبين غيرهم من أهلهم وأقاربهم. لذلك يحدث تنافر بين تفيدة ومصطفى: بتسائل أسئلة غريبة وبتقول كلام غريب قال: مش مصدق اللي حصل لي[3].

وهكذا، فقد كان الحوار الخارجي أداة تعبيرية جوهرية أوردها المؤلف في نصوصه القصصية والروائية لتتماشى جنباً إلى جنب مع طريقة سير تلك النصوص

(١) معتوق، محبة حاج، أثر الرواية الواقعية الغربية في الرواية العربية، مرجع سابق، ص ٣٢٤.
(٢) ثلاثة وجوه لبغداد، ص ٣٥٥.
(٣) الروائيون، ص ٥٣٦-٥٣٧.

ورؤية مؤلفها. ومن اللافت للنظر أن المشاهد الحوارية (الديالوج) جاءت عديدة في نصوصــه. وجاءت في أحيان كثيرة عفوية وتلقائية. وأحياناً كانت طويلة في بعض الروايات. وباختصار إن لغة الحوار كانت متنوعة المصادر وهي قبل كل شيء لغة ســهلة عاديـــة كانـــت تمتزج بالفصحى ولكنها كثيراً ما كانت تغرق في لغة الجنس والسياسية.

٢ - المنولوج

يحـــتفل غالب في العديد من نصوصه بحوار الذات وأحاديث النفس. ويعوّل بـــذلك علـــى استثمار أساليب التحليل النفسي. فيوغل في استبطان الداخل الذي يتخذ طابـــع التأمل الذاتي، والمناجاة، والتداعي، والهذيان، بالإضافة إلى الأحلام. ويعمل علـــى استحضـــار مشـــاهد حوارية مستدعاة من الذاكرة. وما من شك في أنّ تقنيّة المـــنولوج تمـــنح المؤلـــف قـــدرة على الولوج إلى أعماق شخصياته وعلى كشف أسرارها وشعورها. وهذه التقنية "تقدم المحتوى النفسي للشخصية والعمليات الذهنية بـــداخلها دون أن تـــنطق بها الشخصية في كلام مجهور، في اللحظة التي توجد تلك الأفكـــار أو العمليات في مستوى الوعي، ودون أن تفترض تلك الشخصية أو تتوقع وجـــود ســـامع علـــى الإطلاق، ويمكن أن يقدم المنولوج مادة الوعي بترتيب غير منطقـــي"[١]. واســـتخدام هذا الأسلوب في الرواية له معناه الخاص إنّه "شكل يسمح للمـــرء بـــأن يطـــارد إلى أعمق أعماق النفس، التفجّر الأولي للفكرة"[٢]. فالمنولوج الداخلي هو حديث الشخصية مع ذاتها، وقد يكون الغرض منه هو نقل القارىء إلى أعماق الحياة الداخلية لتلك الشخصية.

---

(١) همفري، روبرت، تيار الوعي في الرواية الحديثة، مرجع سابق، ص ١٤-١٥.
(٢) ويست، بول، الرواية الحديثة، ترجمـــة: عبدالواحد محمد، دار الرشيد للنشر، بغداد، ١٩٨١م، ص ٢٥.

يستعمل غالب تقنية المنولوج في قصصه بطريقة تتناسب مع النصوص التي يعرضـــها، وتخدم بنية النص القصصي وتكشف عن مكنون الشخصيات فيها، لتكون هـــذه القصـــص أكثر واقعية وصدقاً في التعبير عن نفسية الشخصية وتفكيرها. وقد بـــرز أسلوب المنولوج عند جيمس جويس في قصصه "وغاية الكاتب في اختيار هذه الطريقة هي أن يدرس الشخصية الإنسانية، ويعرضها عن طريق رسم قطاع داخلي لحياتها النفسية وما يدور في داخلها من أفكار وتأملات وآمال وأحزان"(١).

وينهض الحوار الداخلي في مجموعة غالب القصصية "وديع والقديسة ميلادة وآخـــرون" بوظائف متعددة، فأحياناً يأتي موازياً للأحداث الخارجية ومنعكساً عنها. ففـــي قصـــة "البَشْـــعة" يستبطن المؤلف شخصية الأم وما يدور بخلدها من هواجس ومخاوف حينما تُركت وحيدة في الدار. يقول الراوي:

"زحف الخوف من زوايا *الدار* الكبيرة وتحول في داخلها إلى انتظار مفجع... رات قافلة طويلة تختلط فيها وجوه الأحياء بالموت سائرة إلى نهاية معلومة، ومن ذلك يتولد لحن بكائيات وصور جثث مسجاة. حكى *اللحن* عن وجود كان يملأ *الدار* ثم انتهى، وعن شباب يشكو وعورة الدرب والظلمة والأم التي تقف مترقبة. وفكرت دون خوف "في *القبر* سأكون وحيدة كما أنا في هذه *اللحظة*". وأصبح لحن *الموت* يحتوي كلّ شيء يتناغم إيقاعه مع نبضات *القلب*، وحركة *التنفس*، وأصوات *الدواب*، وصفير *الصراصير*"(٢).

يأتـــي المنولوج في المقطع السابق ليكشف عن البعد النفسي لشخصية (الأم)، ولصراعها الداخلي مع وحدتها. ويبدأ الحوار بتصوير نفسيتها واغترابها عما حولها. وعبـــر مـــنولوج يكشف صعوبة ما تواجهه وما تعانيه عندما بقيت وحيدة في الدار تصارع الخوف. وقد تخلل ذلك تداعيات كشفت عن رؤيتها وتصورها للموت. ومن الملاحـــظ أنّ المنولوج يعكس عند الأم بعداً نفسياً، وتصور فيه هواجس الوحدة، وما يتصـــل فيها من قلق وخوف يتنامى لديها ليصبح كابوساً يذكرها بوحدتها في القبر. كمـــا أنّ المكـــان تلوّن بالكآبة إذ لا يرى فيه سوى مكان يبعث على السأم والحزن.

---

(١) السمرة، محمود، في النقد الأدبي، الدار المتحدة للنشر، ١٩٧٤م، ص ٢١.

(٢) وديع والقديسة ميلادة وآخرون، ص ١٦-١٧.

وهـــي المشاعر نفسها التي تتلبس الأم فتنظر إلى كلّ شيء حولها من منظار داخلي يتشح بالسواد ويتفجّر بالأسى العميق واللحن الحزين (لحن الموت).

لقد عالج غالب الحالات الإنسانية في قصصه ضمن رؤية تهيمن عليها أجواء الحـــزن. وكـــان الحزن يبعث دراما داخلية تفرض نفسها على المتلقي وتحاول أن تســتأثر بمشـــاعره. لأنّ الحـــوار "يســـاعد في الكشف عن الأحداث والشخصيات، وتصـــويرها وتطويـــر القصـــة، كما أنه يقوي عنصر الدراما، وهذه مهمة جوهرية للحوار"(١).

وينقل المؤلف عالمه القصصي عن طريق المنولوج والراوي الغائب الذي هو أحد شخوص القصة، وهذا التوظيف –بطبيعة الأمر– يؤكد ذاتية قصصه، ويؤكد – في الوقت نفسه– اقتحامه للموقف. فالذاتية هنا تتلاءم وطبيعة الموقف الذي يرصده فـــي هـــذه المجمـــوعة. فعلى سبيل المثال في قصة (عيد الميلاد) كان الراوي الذي يحكـــي قصـــته هو نفسه المؤلف الذي يعد طرفاً في حوادثها. ومثل ذلك يظهر في التداعيات التي انثالت لديه حينما كان يفكر في الرد على المرأة التي سألته عن وطنه الحقيقي:

> **"هـل يحـدثها عـن سـبب مجيئه إلى هذا البلد...؟ لقد ظل ذلك لزمن طويل موضـوعه المفضـل: كـيف دخـل السـجن... وهـرب مـنه... وطلقات الرصاص تـدوي في كـل اتجـاه.. والبيت الذي اقتحمه والمراة نصف العارية، المبلولة الشعر وهي تصرخ... والرجل المندهش ... كان متاكدا انهم سيقبضون عليه ولكنه افلـت مـنهم... وتسلل خارج البلاد مخترقا الجبال والصحراء.. ولكنه تبين بعد ان حكـى ذلـك كـثيرا انـه لا يهـم احـدا، حتى هـو، اصبح الموضـوع يبدو له غير حقيقي"(٢).**

لقد استطاع غالب في الاسترجاع السابق أن يقدم صوراً بوحية حين افترضت الشخصـــية مجمـــوعه مـــن الإجابـــات عـــن الأسئلة التي كانت تدور في قلب تلك المـــرأة.والحـــوار هنا "وسيلة لفهم الأشياء وكشفها عن تفاصيل الهم الذي تعاني منه

---

(١) ايفلين، فريد جورج يارد، نجيب محفوظ والقصة القصيرة، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان– الأردن، ١٩٨٨م، ص ١٨٨.

(٢) وديع والقديسة ميلادة، ص ٥١.

الشخصية.كما أن المنولوج استغوار في أعماق وعي الذات،لايعرف حدوداً يقف عندها ضمن مجال حركة تضعها لغة خاصة بالوضع الذهني والنفسي"(١).

ومن الملاحظ على هذا المشهد أنه ينتمي إلى السرد الذاتي وإلى المنولوج المروي بالذات وهي تقنية قادرة على استبطان وعي الشخصية القصصية ومعرفة هواجسها ومخاوفها في عالم يكتسب فيه الواقعي درجة غرائبية واضحة. إنّ الشخصية تعاني من الذل والقهر لأنها طوردت وسجنت ورحّلت إلى بلدان مختلفة. وهنا يبرز صوت الشخصية الذي هو صوت الراوي، فيعكس عبر حواره مع نفسه كلّ ما فعلته الأحداث به من سجن ومطاردة وغربة سببت له أزمة نفسية عنيفة.

وتمارس تقنية المنولوج في "زنوج وبدو وفلاحون" نوعاً من الكشف عن دواخل الشخصية ونوعاً من التعرية لها، كما في التداعيات التي تتابعت في رأسها لدى محاولتها النوم:

"داهمتها قشعريرة فلفت اللّحاف حول جسدها وهي تتمتم واسترخت كانت رغبة مبهمة، صاخبة بالفرح والوعود تشعل في جسدها رغبة في احتواء جسد ما. وأتتها أصوات الليل في سياق جديد: حريفة، لاذعة، مثيرة للذكرى "(٢).

يواصل غالب في "زنوج وبدو وفلاحون" تقنية المنولوج فتمتلىء المشاهد في الحوار السابق بالخيالات والكوابيس والذكريات ويبقى الإلحاح على البكاء والخوف. ويبدو المشهد كأنه يدور حول إنسان فقد كل أسباب الحياة. فهو يبكي متألماً ويضحك أحياناً ساخراً. وحالة الصمت التي خيّمت على الشخصية جعلت المؤلف يوظّف تقنية التداعي النفسي. فالشخصية عاجزة عن الإفصاح كما أنّ الذات تنطوي حول نفسها وتنسحب إلى عوالمها الداخلية.

إنّ المنولوج يعطي حرية أكثر للمؤلف ويفسح له المجال للتعبير عن مشاعره، فالمؤلف يسرد الأحداث ويستجمع الصور للتعبير عن مشاعره المتفرقة والمتباعدة في ذهنه. كما تسترجعها اللحظة الشعورية. إنّ الشخصية القصصية ترتد

---

(١) عبدالسلام، فاتح، الحوار القصصي، مرجع سابق، ص ١٠٩.
(٢) زنوج وبدو وفلاحون، ص ٢٥.

إلى الماضي فتتحدث عن أشياء تمت في الماضي، أي أنّ هناك مسافة بينه وبين ما تتحدث عنه"[١]:

"التلال الصخرية تتالى شاهقة، مدببة القمم، سوداء، على قممها تلمع أضواء عمشاء ويهبط سمعه أصوات خيول قادمة، يتردد صدى وقع حوافرها في الجبال. على جانبي الطريق كان يسمع حركة الزواحف القلقة بين الأعشاب الجافة. تراءت له القرية بشوارعها، والسائرين في طرقاتها، وأم زوجته، ولكن ذلك لم يكن يعني أي شيء بالنسبة له. وللحظة خاطفة تبدو له صورة البدوي: عاريا، مبللا، طويل الشعر ثم تختفي ويزداد شعوره بالمطاردة"[٢].

وتـبدو الشخصية مشبعة بظلال القهر والمعاناة. وهي ترى الحاضر منخوراً وخالـياً من الإحساس بالأمان فتهيمن عليها الغربة. ويتعمق لديها الإحساس بالوحدة والـبعد عن الوطن. وذكرياته على الرّغم من المعاناة تحمل الكثير من البهجة. وفي ظل هذا الغياب عن الوطن تتغلب الذاكرة لتحتضن بين جوانحها القرية بما فيها من فضاء ووجوه وأشياء.

ويتكـيء المؤلـف على التداعي أمام شخوص فقدت التواصل مع حاضرها وصار الماضي هو الزمن الحقيقي الذي ينبغي أن يمسك به.

ويأتي المنولوج أحياناً مباشراً دون أن يمهد له المؤلف أو يدلّ عليه:

"وفي دوار الرعب الذي يلفه حاول أن يتشبث بتصور مؤامرة متقنة الصنع: التظاهر بالسذاجة، الغياب المرسوم لمدة سبعة أيام ووضعه تحت رقابة صارمة، مؤامرة يشترك فيها الكثيرون، الكثيرون جدا وهو وحده ضحيتها... فعلوها ليسخروا منه، ووقع هو فيها دون تبصر.

قال لنفسه: "هناك أشياء يصعب تفسيرها... تحدث مصادفات... اللاوعي، أحيانا..." والرعب أصم، راسخ، لا مخرج منه"[٣].

تظهـر هذه التقنية على لسان إسماعيل الذي كان قد ابتعد عن سعدية، ولكنه أظهـر لهـا أنّ هـناك مؤامرة تحاك ضده. ويلحظ على المنولوج السابق استهلال المؤلف له بعبارة (قال لنفسه) أي أنّ هذا الحوار يدل على انطباعات داخلية وأفكار

---

(١) يقطين، سعيد، تحليل الخطـاب الروائـي، ترجمة: محمد برادة، دار الفكر، القاهرة، ١٩٨٧م، ص ١٩٧.
(٢) زنوج وبدو وفلاحون، ص ٥٣.
(٣) نفسه، ص ١١٢.

ورؤى خاصة افترضتها الشخصية لتبرز موقفها من انقطاعها عمن تحب. ويلحظ أنّ المؤلـف قـد أقحم نفسه على الحوار الداخلي عندما تحدث بصوت الغائب "إنّ القوة المدهشـة للتفاصـيل تتجلى قبل كل شيء في دخولها ضمن منولوج البطل. الدوال تضـطرم بقلقه الروحي، وكل تفصيل من التفاصيل المكتوبة من الأشياء الاعتيادية جداً والجزئيات"(١).

-٢-

وتمثل روايات غالب نموذجاً لتحقيق تقنية المنولوج الداخلي بشكل يكاد يكون واضحاً. وهو يرصد "ما يدور في ذهن شخصيته من حوار ذاتي صامت حول بعض الأفكـار والمشـاعر أو الذكريات التي تداهمه في اللحظة الشعورية أو لحظة تدفق الانفعال"(٢).

وبهـذا الأسلوب ينتقل المؤلف برواياته إلى فضاءات تتسع لتنفتح على عوالم من الكوابيس والتداعيات والأحلام. كاشفاً بها عن الهموم الخاصة والعامة.

وتتـنوع الأساليب الفنية المتبعة في بناء روايته "الضحك" تنوعاً واضحاً يدلّ علـى هيمـنة المؤلـف على أدواته وحسن اختياره لتلك الأدوات. وفي مقدمة هذه الأدوات الحوار الداخلي، وأسلوب تيار الوعي. ويبدو أنّه يستعمل المنولوج في نصه لـيكون أكثـر إيحائـية وتعبيـرية، ويـبعث في النفس الرغبة في مراقبة هواجس الشخصية وأحاسيسها.

ويلجأ غالب لتقنية الحوار الداخلي في بنية روايته، فيستعين بها ليلتقط مشاهد حوارية ووقائع معينة عاشها في بغداد. من هنا فروايته في بعض سياقاتها تحيل إلى الماضي الزاخر بالذكريات الجميلة يقول:

"لـم أتصور قط أنني سأغادر بغداد هذه (وكما حدث لي مع نادية، ظننت أن بغداد، بعد الشهر الأول، هي التي تغيّرت، هي التي طهرت أحشاءها وأخفت فورتها

---

(١) أ.ف تشتثيرين، الأفكار والأسلوب ، مرجع سابق، ص ٢٠٧.
(٢) الزعبي أحمـد، مقالات فـي الأدب والنقد العربي والغربـي، مكتبة الكتاني، اربد، ١٩٩٠م، ص ٩٠.

وتطيــبت. اعــتقدت أنني باغتُها وهي تعري فخذيها، تنز عهراً، ونتناً، ثم احتشمت، ودارت مباذلها لها وأجرت عملية بتر أزالت فيها الأجزاء السفيهة من جسدها. كنت أغترف من أحلامي لأرسم رغبتي فتحققها بغداد بطواعية كانت تفاصيل الأسطورة- الحلــم يتبدد ولا يبقى فيها إلا خطوط مبالغ فيها، فجواتها بتفاصيل من عندي وأرغم على قبولها، فتأخذها وتنظمها في حنان وتعيدها إليّ أكثر سحراً"(١).

يحــاول الــراوي: أن يعمّــق علاقــته بالماضــــي وقد استعمل لذلك أسلوب الاسترجاع "ذلك أن الارتجاع في جوهره المبسط هو إعادة إخراج مخزون الذاكرة، ولكــن ذلــك الخـــزين لا يخرج صافياً وحده. إذ غالباً ما يتفاعل مع صوت النفس وجــنون المخــيلة في تكوين الحالة الحوارية التي يشتغل بها الذهني داخلياً"(٢). في تذكره لبغداد تارة. وتذكرة نادية تارة أخرى. حيث تداهمه صور من ذكرياته الجميلة فـــي بغداد. وقد أوصله هذا التذكر إلى الاستطراد ليغرق في شرح حاله عندما أرغم على مغادرتها. وهكذا تراءت له بشوارعها ومقاهيها وحواريها، مكاناً كان يشعر فيه بالأمــان والراحة. وغدت له بغداد ونادية حباً وذكرى. أعذب ذكرى في حياته كما ورد فــي الفقــرة: "في حياتي حبان عظيمان بغداد ونادية". ولكن كل منهما قد غاب عنه الآن. وخلال هذا الغياب اعتملت في نفس البطل مشاعر مختلفة راح يفضي بها إلــى القارىء. فالبطل في الرواية يعاني من القهر بسبب وحدته النفسية القاسية التي يشعر بها من الداخل. وهذه الحالة سببها حرمانه من التواصل النفسي والعاطفي.

وتتوقف الرواية عند مواقف متعددة يستدعى فيها الماضي باستمرار فبعد أن اســتدعت الرواية صورة بغداد كما تراءت لعين البطل. عادت إلى استدعاء ما كان عليه عيسى قبل جنونه:

"ما اذكره عـن عيسى قبل جنونه، جسده الفاتن وانه كان كثير المرح، سريع الغضب عـدت مـرة إلى حجرتـي في سـاعة متأخـرة من الليل، وقررت ان اخلع ملابسي دون إشعال النـور. جلسـت علـى كرسـي قـرب السـرير وانـا اشـعر ان هنالك إنساناً ما في الحجرة فملأنـي الخـوف، نهضـت لأشـعل النـور، ولكنني سمعت صوتاً يقول: لا تشعل النور... فوجئت وقلت: من؟"(٣).

---

(١) الضحك، ص ١٠٠.
(٢) عبدالسلام، فاتح، الحوار القصصي، مرجع سابق، ص ١٣٩.
(٣) الضحك، ص ١١٤-١١٥.

يمثل المشهد السابق كابوساً مزعجاً دار في ذهن البطل، إذ يتخيل أنه يضاجع امــرأة ويكتشــف بعد ذلك أنها هي أمه. والمؤلف عبر هذا الكابوس يعبّر عن العقد النفسية وعن الإنسان المقموع داخل الرواية.

وينــتقل المؤلــف إلـــى استدعاء ذكريات نادية مع البطل في منولوج طويل تستعيد عبره ما حدث بينها وبينه في أرض بورسعيد. وتسترجع ذلك وتستعيده وهي ممــددة علـــى الســرير في غرفتها. فتورد أحداثاً لا رابط بينها. ويأتي الحلم عندها تحقــيقاً لـــرغبتها في كسر حدة الانفصال والغربة التي استحكمت حولها وتتوقع أن ينقلها هذا الحلم إلى عالمها الجميل مع البطل. تقول:

"وعـندما نظرت إلى وجهه ادركت سبب الشعور بالغرابة. وشعرت ان علي ان احميه... شعرت بـه كما اشعر بطفل حملته في احشائي وارضعته من ثديـي، وهـا هو قد كبر يضاجعني في سريري وارى عناده فا'سعد. وانظر في وجهه واقـرا الـرغبة في عينيه. واستجيب لها، وشعور غامر بالفرح يستولي علي... تعالي، إنني اعلم ... هات يدك، اتوكا' عليها، اضعها بين يدي"(١).

ينقلــنا المؤلــف في المقطع السابق عبر التداعي إلى غرفة الفتاة في محاولة أشــبه بالحلم والشعور بحالة الهذيان التي وصلت إليها الشخصية أثناء انفصالها عن الـــبطل وهنا تكون "الحالات المرتبطة بالحلم تلك الخبرة التي لا يكون الأفراد على وعي كامل بحدوثها. تلك الحالة التي تحدث في غسق الوعي أو في حالة الخدر، في الحـــد الفاصـــل بين النوم واليقظة في منطقة ما قبل الغياب مباشرة"(٢). لقد توهمت الشخصـــية أنهـــا امـــتلكت البطل وتخيلته طفلاً أرضعته من ثديها وعندما كبر راح يضاجعها في السرير. لقد كشف المنولوج عن قيمة درامية مؤثرة وفاعلة في النفس المعذبة بمرارة التجربة، تجربة الحب التي يسودها الانفصال. وصار القارىء ينساق وراء تصوير الفتاة وتداعياتها في ذلك المشهد.

ومـــن الملاحـــظ أنّ قلق البطل يجعله في بحث مستمر عن متنفس للخلاص والانفـــلات من أسر القهر والاستلاب، فيلجأ إلى الماضي والتداعي والأحلام، وهكذا

---

(١) الضحك، ص ٧٨.

(٢) عبدالحميد، شاكر، (الزمن الآخر، الحلم وانصهار الأساطير)، مجلة "فصول"، م ٥، ع٤، القاهرة، يوليو-سبتمبر، ١٩٨٥م، ص ٢٤٢.

فــإنّ المؤلــف يستمر في رصد مشاهد يستدعي فيها الماضي، وتلح عليه الذكرى، فيحدث نفسه أين نادية الآن؟

فــثمة اســترجاعات كثيــرة تلتقطها عين الراوي. فعندما يتذكر البطل نادية تختلط لديــه الأشياء والرؤى وسط التداعيات والذكريات والبوح. ويمتلئ المشهد بالكوابيس المخيفة. ويبقى الإلحاح على الرعب والسواد حتى نادية تتحول في نظره إلى روح شريرة:

"ثم أخذت الاشياء تنفث إشعاعها المرعب المزري... اصبح العام: الاشياء والناس، مجرد توازن دقيق لإفراز الرعب والكارثة. كان ذلك كنوع من التدبير المحكم. ونادية التي تتمدد إلى جانبي لم تكن سوى جثة آخذة في التعفن: ترس صغيرة من آلة الرعب والتآمر، بعيدة وشيطانية كروح شريرة. وفكرت: حتى انت يا نادية... ثم خطر لي لماذا لم انتبه إلى ذلك؟ لو انني فتحت عينيها ورأيتها تبتسم لعادت إليّ نادية التي اعرفها- نادية تكون النفي لتدبير الرعب والكارثة. مددت يدي وبالسبابة والإبهام فتحت عينيها. رايت شقا ابيض طوليا بباطن الجفن... فتأكدت انها ماتت"(1).

إنّ الــبطل أصبح مصاباً بالاكتئاب واليأس وشيئاً فشيئاً يفقد الأمل في الحياة والــناس. حتــى نادية أصبحت مصدر رعبه وسبب همه. بل واستمرت إرهاصات البطل عبر حالة سريالية متأزمة إلى درجة يتخيل فيها نادية روحاً شريرة. وبعد أن يعــود إلــى صــوابه يناجيها ويناديها لتنقذه من الرعب والكارثة، لكنه يكتشف أنها ماتت.

ويســتوقف القــارئ تلــك الأجواء الكابوسية التي تخيم على مناخ الرواية. يحاول الراوي أن يلتقطها عندما تنتاب البطل حالات كابوسية محمومة ومخيفة:

"في الليل حلمت انني اطير بلا توقف، فوق المقطم، حي القلعة، الازهر، وانا احاول ان اتعلق بمآذن المساجد ولكن دون جدوى. تبينت بعد قليل انني اطير فوق القرية. ارى البيوت واسطح الدور والحيطان واضحة المعالم ولكنها خالية تماما. ثم اتجهت إلى قمة الجبل العارية التي تلتف القرية حولها، كنطاق من المساكن يفصل القمة عن سفح الجبل المزروع بالاشجار العميقة. كانت القمة كعهدي بها مكسوره بالاعشاب القصيرة الطازجة الخضرة، وعلى نهايتها قبر الجد الاكبر للقرية مرتفعا. امسكت بشاهد القبر وتشبثت به. "(2).

---

(1) الضحك، ص ٢٩٤-٢٩٥.
(2) نفسه، ص ٢٩٦.

هنا يتعانق الحلم والواقع في تداخل لا انفصال فيه. إذ يتوهم البطل أنه مطارد فـــي شوارع القاهرة. فيحاول أن يطير ليتخلص من وهم المطاردة ولكنه لا يستطيع لأن المطاردين له أقوياء ولا يتوقفون. لقد ساق المؤلف هذا المشهد لكيشف المطاردة الحقيقية له على أرض الواقع في معظم البلدان العربية، فعندما يصطدم بالواقع الذي يطارده يأتي الحلم في كوابيسه المرعبة "لإضاءة كيان الشخصية الداخلي"(١).

- ٣-

ويلمس القارىء في رواية "الخماسين" حضوراً لافتاً لامتداد مساحة المنولوج ومـــن ثـــم فـــإنّ أجواء "الخماسين" تكتظ بصور كثيرة تحلّق في عالم من الكوابيس والأحـــلام. ولا غـــرابة فـــي ذلـــك لأنّ الشخصـــية في الرواية تعاني من أزمات وصـــراعات نفسية. وهذه الأزمات كفيلة بأن تمزق الشخصية وتدفعها إلى مزيد من الهلوســـة. فعـــندما تفقد الشخصية القدرة على مواجهة العالم وعلى إحداث حالة من الـــتوازن بيـــنها وبـــين الواقع، تصاب بحالة من الغثيان وفقدان الصواب. وتصبح الكوابـــيس المرعبة هي المهيمنة عليها. والمؤلف عبر هذه الكوابيس يعرض لمشاهد مأســـاوية من الحياة اليومية تلاحق بسيوني "يواصل بسيوني سيره، وقد ثقل تنفسه، وعذابه الخفي: الوجه، يلاحقه دون توقف. نساء صامتات، متشحات بالسواد، بوجوه عجوزه فقدت كل حسن يبركن على عتبات بلا سبب، أوعمل نظراتهن ثقيلة راكدة، تـــرى ولا ترى، كالعيون في كوابيس يرى الإنسان نفسه فيها يسير عارياً، أو بلباس غير محتشم"(٢).

يـــنقل المؤلـــف فـــي المشهد الكابوسي المفزع صوراً بشعة من صور الحياة اليومـــية المأساوية صوراً لنساء معذبات ومرعوبات فقدن كل إحساس بالأمان وعدم الـــثقة. لقـــد كشف الحوار السابق عن أغوار النفس الإنسانية الممزقة وهذه الصورة

(١) سماحة، فريال كامل، رسم الشخصية في روايات حنا مينة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٩٩م، ص ١٨٣.

(٢) الخماسين، ص ٤٣٠.

علـــى الرّغم من كابوسيتها، لكنها تعكس جانباً كبيراً من جوانب الحياة التي يضطهد فيها الإنسان وتستلب كرامته.

ويحاول المؤلف أن يحل الحلم محل الحقيقة، فيعرض لصراع ذاتي تعاني منه الشخصـــية القلقـــة. إنـــه صراع يقترب من الهلوسة المنبعثة من لا وعيه، أو ربما الجنون الذي يطارد خياله وأحلامه:

"حدث نفسه: "هذا ما انتهيت إليه. اصبحت بلا اصدقاء" وثقل كالبكاء او كالضحك يضغط على صدره وحلقه.

اخذ ينبح. قال لا، منذ سنتين لا يذكرها، منذ اول تعارف لا يدري متى، ثم، وهذا الحب يتلفه، يقف بينه وبين كل فتاة رغب في ان يقيم علاقة معها. وهو الآن، في هذه اللحظة، يعلن لها هزيمته.. توقف وقال لنفسه:"إنني اهين نفسي بهذا الهذيان، يجب ان اتوقف، يجب ان اتوقف..."[١].

"ولكنه مضى بذلك الصوت الصغير، الذليل، المستجدي. يقول إنه متعب، حتى الموت. الرغبة والعجز ينهشانه ومضى يهذي ويهذي ويهذي..."[٢].

إنّ هذه الهواجس والتساؤلات التي يهذي بها البطل هي محاولة منه للتخلص مـــن ضغط الواقع عليه. فيريد أن يثبت أنه قوي قادر على المجابهة. لكنه في حقيقة الأمـــر ضـــعيف فـــي الغالـــب، لأنّ حجم الإحباط أكبر. فالعاشق المحب يخفق في الوصـــول إلـــى المرأة التي أحبها. الأمر الذي يدفعه إلى اليأس والتمزق. ويعرض المؤلـــف هـــنا لهـــذا المشهد وكأنه حلم يقظة "إنّ حلم اليقظة نشاط حلمي يبقى فيه بصيص من الوعي. إنّ صاحب حلم اليقظة حاضر في حلمه وحتى عندما يبدو حلم الـــيقظة هروباً خارج الواقع، خارج الزمان والمكان، فإن صاحبه يعلم أنه هو الذي يغيب"[٣].

ويشـــتد صراع الشخصية مع ذاتها، فتتغير الأشياء وتتداخل في لحظة صراع تدور في الأعماق. وتتحول الحقيقة إلى وهم. وتهيمن أحلام اليقظة والهلوسات على

---

(١) الخماسين، ص ٣٦٨.
(٢) نفسه، ص ٣٦٨.
(٣) باشلار، جاستون، إنشائية حلم اليقظة– كوجيتو الحالم، ترجمة: أبو يعرب المرزوقي، مجلة "الثقافة الأجنبية"، ع٢، السنة (٢)، بغداد، صيف ١٩٨٢م، ص ١٠٢.

الـرواية. ونتـيجة لذلك تفقد ليلى الثقة بمن تحب فتتخيّل أن هناك امرأة أخرى في بيته:

"ولكنها تعلم أن تلك الأخرى كانت في الداخل.. لا لم تكن تعلم ولكنها فوجئت بها يضطرب. وجهه قبيح، يكون قبيحاً عندما يغضب فيتجعد أنفه وترى الشعر في داخله... يحاول أن يدفعها *إلى الخارج*... لا، لا، إن هذا لا يتيح لها أن تقول كلمتها بالبرود وبالثقة اللازمتين. بل هي تقف شامخة، معتدة، يحاول أن يمنعها من التقدم، ولكنها لا تتقدم فهي واقفة، شامخة، فتبدو محاولاتها مضحكة "(1).

يكشف المنولوج السابق عن حالة الهذيان التي وصلت إليها الفتاة، لأنّ الحياة في نظرها قد تشابكت وتعقدت فاختلطت عليها الأمور فلم تعد تميّز فيما إذا كان البطل يحبها فعلاً. ونتيجة لذلك اعتقدت أن هناك امرأة أخرى تشاركها حبه. لقد جاء المنولوج ليبعث الدهشة والتأمل من هذا العالم المتشابك في علاقاته النفسية والاجتماعية. ذلك العالم الذي تشوهت فيه الصور وتشوشت فيه الرؤية وتغيرت فيه المعايير والقيم.

وترى الشخصية أنّ سلوكه يأتي استجابة لعالمها الذي يوصف بالجنون أو الرغبة في تعذيب الذات:

"كانت علاقتنا قد بدأت بفهم خاطىء من جانبي (هل كان مجرد فهم خاطىء، أم كان ذلك استجابة لذلك الجنون في داخلي: *الرغبة في تعذيب الذات*، وجعل العلاقة دائمة التوتر مشحونة حتى الاختناق بالغيرة والمشاحنات؟ كنت أود أن أهرب؟ أن أنسى حقيقة أن ملكة الخلق تموت في داخلي، وأنني وقد تخليت عن المطامح جعلتها مطمحي الوحيد، فبموتها كنت أواجه موتي؟) قالت لي إنّ زوجها طلقها لأنها لا تنجب. فدفعني سوء الظن أن أعتقد أنها تخطط أن تحمل مني ثم تورطني. "(2).

إنّ المرأة لها حضورها في الرواية. وقد كانت محفزاً لتداعيات البطل وذكرياته. وهي صورة البطل ومرآته ومصدر انعكاساته النرجسية. وهي -في الوقت نفسه- مصدر لعذابه عندما تهجره أو تخونه أو تنفصل عنه لسبب ما.

---

(1) الخماسين، ص ٣٣١.
(2) نفسه، ص ٤٦١.

وتسـيطر هذيانات البطل وتأملاته بالإضافة إلى شعوره بالعزلة. لذلك يبرز فـي الرواية قدر كبير من التأملات والمنولوجات التي تتغلغل إلى أعماق الشخوص، وإلى مجتمع المدينة عبر نماذج شديدة البؤس والشقاء. إنها تأملات المثقف المحبط. وهو محبط دوماً في حالات العشق والسياسة. لذلك يبقى يخوض في تأملاته الفكرية فـيقول لنفسـه "كـل ما كنت أود قوله إنّ هنالك الشيء، وهنالك رؤيتنا له: الشيء والكلمة"(١).

يقف البطل/غالب في فقرات نصية فيها إغراق في التأمل، لأنه المثقف الذي خبـر الحياة وتعرض لتجارب عديدة، وإنّ ما يشغله ليس مسألة الحب وفقدانه لليلى. وإنما تشغله كذلك هموم الحياة وهموم الكتابة في هذا الجو الخماسيني. إنّ (الأنا) في الخماسـين مشـغولة بكوابيسها وذكرياتها وهمومها، وتشغلها أكثر الكتابة ونوعيتها "خـلال ذلـك أفكر في الرواية التي بدأت كتابتها في جو الخماسين عنه، قلبها تلك المـرأة الشامخة، وليلى التي تكاد تكون إحدى تفصيلاتها الصغيرة، أفكر في الرواية لأننـي أفكـر فـي المـرأة، ولأن رغبتـي في ملامستها، في الإحاطة بجسدها قد تصـاعدت...."(٢) يتوجه البطل إلى ذاته فيكشف عن شكل ما في الكتابة، ويكشف – في الوقت نفسه– عن حيرته وقلقه ويبوح بعذابات روحه من هذا الواقع الذي تحوّل إلى ضرب من الحلم والفانتازيا.

إن روايـة "الخماسين" تضع القارئ في عمق المأساة، فهو يرقب بحساسية كـل شيء في هذه الأجواء سواء أكانت هموم الكتابة أم هموم شخصية تتعلق بالحب والعلاقـات الاجتماعـية أو هموم عامة. ويرجع ذلك إلى أن البطل يعيش في أجواء مـثقلة بالهمـوم الخاصـة والعامة "أعيش جو الخماسين بتصريحات موشيه دايان الاسـتفزازية التي أنطلق بعدها في أحلام يقظة دموية، انتهي منها بدعوة نفسي إلى التعقل"(٣).

---

(١) الخماسين، ص ٣٩٧-٣٩٨.
(٢) نفسه، ص ٤٥٤.
(٣) نفسه، ص ٤٥٥.

إنّ أجـــواء الخماسين تسيطر عليها الهذيانات والمنولوجات، والسخرية المرة مـــن الحـــياة والناس. لأنّ الألم الذي عاشته الذات من خوف وانهيار أحلام وحيرة، وتمـــزق أوصلت البطل إلى ذروة انفعاله. وصار القارىء يستشعر ريح الخوف في النفوس المعذبة وحيواتها الشقية التي تنفتح على المأساوي.

- ٤-

وفـــي روايـــة "السؤال" تستمر أحلام البطل وهلوساته، فالسارد يحلم وأحياناً يتعـــرض لكوابـــيس عديدة. وكثيراً ما تختلط أحلام النوم مع أحلام اليقظة بصورة غرائبية تثير الخوف والفزع.

ويبـــرز غالب تقنية الأحلام لمزيد من الإضاءة الداخلية للشخصية المحورية. فهـــو يحلـــم بسعاد ويشتهيها ويقيم معها علاقة لكنه عندما يلتقي بخالتها تفيدة يعشقها ويحلـــم بأنها ترغب في إقامة علاقة جنسية معه وذلك حينما فوجىء بها تنفض يدها بعـــنف وتفلت منه: "ما معنى هذا؟" قال لنفسه، والمفاجأة والمهانة يشعرانه كأنه أتى بفعـــل فاضح أمام أمه. لقد استعجل العودة لأنه فهم كل ما تم في سياق خاص: فهمه علـــى أنـــه تمهيد مدرب وذكي لعملية الجنس المقبلة التي اعتقد أن تفيدة ترغب فيها أكثـــر من كل شيء، وقبل كل شيء. فهم لحظات الصمت على أنها تنبيه عليه بأنها لـــم تعـــد قادرة على الاحتمال أكثر من هذا، فهم أسئلتها الكثيرة على أنها تعبير عن نـــار شبق لا تستطيع احتمالها. واعتقد أنه كلما تأخر في الاستجابة لرغبتها فإنه إنما يطيل عذابها. ولكن هذا الشيء يحدث ويخلفه شبه مشلول، مقهوراً، مهاناً"(١).

يحـــاول المنولوج السابق أن يبرز تجربة البطل في ممارسة الجنس مع تفيدة، فيســـتغرق في تأملاته وأحلام يقظته. وهنا تتضخم الذات التي تؤديها تفيدة بوصفها حلمـــاً نرجسياً في مخيلة مصطفى. وما يمكن ملاحظته على هذا الحوار أنه لم يكن تعبيراً عن حالة شبقية خاصة بالمؤلف، وإنما هو حالة تأملية إزاء موقف الجنس أو الحب عند المرأة عبر لغة تتوافق مع الموقف.

---

(١) السؤال، ص ٦٧٨.

ويعــرض المؤلــف لرؤى مأساوية للحياة، ويلتقي في نماذج من المقهورين والمهــزومين، لأن الشخصيات واقعة تحت اضطهاد السفاح. ومن هذه الشخصيات شخصية عبدالعليم الذي كان ضحية من ضحايا السفاح:

"جاءته الضربة على راسه. بدا له أن الضوء قد خفت واخذ كل شيء يدور. قفز إلى الامام وحاول أن يلتفت خلفه، في الوقت نفسه فانزلقت قدمه. أتته الضربة الاخرى وهو يجاهد ليمنع نفسه من السقوط. لمعت شرارة نارية أمام عينيه واخذ يهبط ببطء على الارض، ثم فجأة رأى الوجه قريبا منه متماوجا، محدقا بعينين كبيرتين، ضاحكا، قال عبدالعليم بصوت بذل مجهودا خارقا ليجعله واضحا:

- **"انت؟ انت..."**

غشيت عينيه موجة من السواد، صعدت من امعائه وارتفعت حتى شملته كله وغاب عن الدنيا تماما"(١).

يشــير الحــوار السابق إلى اليومي والعادي. ويشير أيضاً إلى معاني العنف والقمــع التي تشكلت في الرواية وكما أنّ الشخصيات قلقة يلفها الرعب والإحساس بالهــزيمة من ظلم السفاح لها. إنّ حادثة قتل (عبدالعليم) كانت كابوساً بالفعل. وهنا يقــف القــارىء متســائلاً عن سبب القتل. ويحقق المؤلف لمحة ذكية بعد الجريمة ويحــاول دوماً أن يبحث عن الحرية والانعتاق في صورة المرأة الحلم التي صمدت أمام السفاح وهزمته. فعندما اقتحم السفاح منزل مصطفى وكانت تفيدة هناك. أظهر تفيدة شخصية أسطورية استطاعت أن تقاوم السفاح.

– ٥–

وفــي "الــبكاء على الأطلال" تكثر المنولوجات لأن الهموم العامة والخاصة كثيــرة. فيــتداخل الحاضــر بالماضي، وتختلط الأشياء وتزداد أزمة البطل وتكثر إحباطاته. وتأتي المنولوجات لتجسد هذا الوجع الذي يكون أقرب إلى الهلوسة.

إنّ غالــب في "البكاء على الأطلال" يولي المنولوج عنايته فهو يحرص على توظــيفه، ليكشــف بــه عن طبيعة الشخصية وماضيها، ويستبطن داخلها بدقة. وقد

---

(١) السؤال، ص ٥٤٦.

يجسّد به إحساس الشخصية بالتمسك بالماضي. وتفرض بنية الرواية على الشخصية الإغراق في التذكر والتداعي. فتأخذ المنولوجات طابع الذكريات التي تنتقل بالرواية إلـــى آفـــاق الماضي، ويظل الصوت الواحد هو الذي يحفر في تلك اللحظة ليعري الشخصية من الداخل ويكشف العذاب والمعاناة التي تمرّ بها. وحين ينعطف المؤلف مـــن الحاضـــر إلـــى الماضي ليربط بين الشخصية ومحيطها الخارجي ويقارن بين الزمنين في تلك اللحظة، تسيطر عليه المخاوف والهواجس والهلوسات.

وعلـــيه، فإن غالب في الرواية يحاول أن يكون قريباً من وعي البطل، فيقدم مشاهد في ذكريات سيرته الذاتية، ويوظف المنولوج بالإضافة إلى عشرات المشاهد التي تقدم ذكريات البطل في قريته فتنعكس أحاسيسه وأفكاره وانطباعاته إزاء الواقع بكل ملامحه الحقيقية والحلمية. ومن أمثلة ذلك قول الراوي:

"وتذكر فجأة وهو يمر بين جميع النساء ليصل إلى امه ويأخذ منها المفتاح، وتمد المرأة الشابة يدها وتجذب بنطلون البيجاما إلى اسفل، معزية إياه أمام جميعهن. عاصفة من الضحك تصبح حوله، وقد منعه الارتباك حتى من أن يعيد بنطلون البيجامة إلى موضعه "(١).

يمثل النص السابق مشهداً للطفل استمده من ذاكرة القرية. ولا شك أنّ المشهد يشـــير إلى قوة ذاكرة الراوي المتفاقمة، إذ يصوّر الحياة الماضية بنبضها وحيويتها. لقـــد كانـــت الشخصـــية شديدة الالتصاق بماضيها بما فيه من بساطة إنسانية. وهذه الحادثـــة مـــن جانـــب آخر تمنح القارىء بعداً إيجابياً نفسياً فهي في ظاهرها تجربة بسيطة لطفل، لكنها في مضمونها يمكن أن تعد حالة نفسية فصامية لطفل يتطلع نحو فعـــل مـــرتعب يتصوره عبر هواجسه وتداعياته. وثمة تداعيات وذكريات تنمو في ذاكـــرته "طعـــنة حـــادة كوميض البرق اندفعت من الماضي واخترقت اللحظة، ثم اختفت. اختلج بها قلبه فأوجعته. وجه أمه أطل من زاوية الحجرة الخارجية وأخذت تعبـــر الحوش مقتربة، عيناها محتجبتان بتجهم الوجه لأن ضوء الشمس كان يسقط

(١) البكاء على الأطلال، ص ٢٣.

فيهما، والفتاة قريبة منه، تكاد تكون ملتقصة به، عندما تلتفت إليه يتلامس الجسدان، الإيقاع يبطىء ويزداد عمقاً"(١).

إن الارتداد إلى الماضي سببه عجز الشخصية/ البطل عن التواصل مع الواقع. فهو مستمر في هزيمته وفشله. إن تداعيات البطل الذي شوهته الهزيمة تتأزم بأسلوب نفسي نظراً لحالته المشوهة من الداخل والخارج.

ويتداخل الماضي بالحاضر عند الراوي وتختلط الأشياء في ذهنه وتزداد أزمته وتكثر إحباطاته على مستوى الفرد والجماعة. ويأتي المنولوج لتجسيد هذا الوجع الذي هو أقرب إلى الهلوسة:

"كانت عينه تلاحقها اينما ذهبت. وكان يستطيع تمييزها على الفور من بين الآلاف يتذكر نادية في تلك الندوة الاسبوعية، يتذكر نادية: عندما كنا نكلمها، كانت وجوهنا تتقلص وتئن بالحماسة والتوتر واللهفة بينما هي تجلس بيننا شامخة، معتدة، واثقة تصغي لو مدت يدها وفي وسط هذا الجو المتوتر المغبش ساد الصمت، واختفى دخان السجائر، وتلاشت رائحة الاجساد الحريفة... يلاحق بنظراته تلك الفتاة بملابسها السوداء ينتظر المعجزة منها، ان تمد يدها وينتهي ذلك الحلم المزعج الطويل، ذلك الكابوس، تلك الحياة التي تعانق الموت في كل لحظة"(٢).

يأتي الحلم الكابوسي ليكشف عن حالة التمزق والمعاناة والرعب التي مرت بها الشخصية. ومن الملاحظ هنا أن المنولوج الذي يبرز تجربة البطل الشخصية لم يعد انطباعاً لا قوام له، بل يحاول أن يصل إلى أعماق الشخصية الذاتية. ويحاول أن ينفذ إلى العلاقات المتشابكة مع تجارب البطل العاطفية في الماضي والحاضر:

"في التاسعة مساء تكون قد اسلمت الروح. يكونان جالسين في كازينو (قصر النيل)، تمسك هي الولاعة بين إبهامها وسبابتها وتديرها بينهما. عيناها تراقبان الولاعة وهي تدور بغياب واستغراق. في وجهها ذلك التعبير المنسحب الذي يضع العالم بين قوسين. في تقاطيع الوجه -الانف والعينين خاصة- رقة والتهاب كانها انتهت لتوها من البكاء. كان ذلك يكسبها حلالاً من نوع خاص. تتثاءب باستمرار دون ان يبعد عينيها عن حركة الولاعة بين إصبعيها. عندما تنتهي من التثاؤب تبدو وكانها انتهت من شجار عنيف كانت هي فيه الطرف الاقوى وقررت بعدها --ثقة بالنفس وكبرياء- ان تلتزم الصمت الكامل وان تتجاهل الخصم كلية"(٣).

---

(١) البكاء على الأطلال، ص ١٧.
(٢) نفسه، ص ٦٢.
(٣) نفسه، ص ٦٥.

يصـــور المشـــهد الســـابق نفسية البطلة المأزومة (عزة) وهي تتأمل الولاعة بإمعان، وأثناء تأملها هذا تنظر إلى همومها وقضاياها. إن الراوي في هذا المنولوج يحاول أن يبرز المشاعر التي تنتاب عزة في هذه اللحظة (لحظة التأمل).

ويعكس المنولوج في البكاء على الأطلال حالات ومواقف البطل الذي يقترب مـــن اغترابه بماضيه فيستذكر شخصيات تاريخية مثل نافع بن الأزرق وعائشة بنت طلحة: "فتنني عالمها، حاولت أن أستعيده بشغف، أن أعيد بناءه ليكون لي مكان فيه، قريباً إليها ومحباً، فأخذني النوم وأنا عاشق لها"(١).

وينســـحب الـــبطل إلى الحلم لأنه صار أمام واقع مرعب. وعندها يتذكر أن عائشـــة لم يعد لها وجود "في الليل نبهني رعب أصم لا مصدر له. صحوت، وعلى الـــتو تذكـــرت أن عائشـــة لم يعد لها وجود. لقد تحول ذلك الجسد الباذخ، المتوقد بالحـــيوية والرغبة والحب، إلى تراب وعظام نخرة، هشة، لن أراها بعد، لن يكون ممكـــناً قط أن أدخل بيتها، أتجول بين الجواري، أرى طلعتها الشامخة عندما تصحو متضاحية من نومها"(٢).

إنّ العلاقـــة بيـــنه وبين عائشة تنهار وتنتهي بالفقد، الأمر الذي يدفعه إلى أن يـــرثيها. لأنه كان يعقد الأمل على الماضي حتى الماضي وحده أصبح بعيد المنال. وهـــنا يمكن القول إنّ أزمة البطل تنسحب على أزمة الروائي نفسه عبر سلسلة من العـــذابات والهمـــوم والهـــواجس. وهذه المعاناة كانت تشده دائماً إلى أن يبوح بكل همومه.

لقـــد استحضـــر غالب نموذجاً لبطل مأزوم. وعبر المنولوج حاول أن يجسّد أزمـــته، وليحقق ذلك، وضع بطله بين الماضي والحاضر. فالبطل عانى انكسارات كثيرة ومؤلمة انعكست على نفسيته مما سببت له التشويش لأنه متأثر بالهزيمة.

---

(١) البكاء على الأطلال، ص ٣٢.
(٢) نفسه، ص ٣٢.

- ٦-

وفـــي "ثلاثـــة وجوه لبغداد" يواصل غالب هلوساته وأحلامه، فيحاصر البطل بالفقد، فقد ليلى وسهام معاً "حاولت أن أعود إلى النوم، تاركاً ذلك الحضور يتلاشى مـــن تلقاء ذاته ولكن حركة أيقظتني. ليس صوت الحركة، بل الحركة ذاتها. أخذت أتنصّـــت، وأنـــا مغمـــض العينين. لقد اهتز سريري. وبالمناسبة، أين أنا؟ القاهرة؟ عمـــان؟ القـــرية؟... تذكـــرت هذه بغداد. وأنا في بغداد. وسهام كانت هنا... كانت ترتدي قميص النوم، ومضت. فتحت عيني. لمع شيء أشبه بالنصل، نصل خنجر.. لا بل هنالك نقطتان مضيئتان، عينا قطة يلمع فسفورهما في الظلمة؟"[1].

ويـــواجه البطل كل التيارات التي تحاصره وتحاول مطاردته وتدميره. ومن أمـــثلة ذلك المنولوج التالي الذي يحدّث به نفسه: "قال لنفسه: مثل هذا الصفاء يقترن بفكرة الموت. لم تكن هذه النتيجة التي خرج بها محصلة تسلسل منطقي..."[2].

وثمة مشهد حلمي بين غالب وليلى "أسرعت وفتحت الباب لم أستعمل المفتاح لأنـــه كان، كما تركته سهام، مفتوحاً صحت "ليلى –ليلى- مش معقول" عبرت إلى الداخل بسرعة وأنا أردد "ليلى، مش معقول، أنت فين" همست "عندك أحد؟" "لا لا . أنـــت ويـــنك" قالـــت دون أن تبادلنـــي حرارة اللقاء "ما تشعل الضوء" قلت "التيار مقطوع"[3].

يربط في هذا المشهد بين أسلوب المشهد وتقنيات الحلم والتخيّل فيظهر كل ما هو غير عادي.

- ٧-

وينشـــأ في رواية "سلطانة" المنولوج، إذ يثير الروج الذي تضعه المرأة على شـــفتيها انتـــباه الـــراوي. ويبدو مشهد المرأة في ذلك الموقف يشبه مهرجاً. يقول:

---

(١) ثلاثة وجوه لبغداد، ص ٤٤٠.
(٢) نفسه، ص ٣٠٢.
(٣) نفسه، ص ٣١٥.

"لاحظــت أنّ المرأة تضع روجاً على وجنتيها وخدّيها. من الواضح أنها غير خبيرة بمــثل هــذه الأمــور. بحق الله والذي يجعلها تفعل شيئاً كهذا! وفكّرت ببشاعة هذا الانتــزاع القســري لهذه المرأة من محيطها، وكيف أنها لو كانت في القرية، تلبس ثــوبها القــروي، بــين أهلها، وفي سياق حياتها اليومية، ولم تضع على خدّيها هذا الــروج المضحك الذي أضفى على وجهها ملامح مهرّج السيرك، ولا هذه التسريحة القبــيحة لشــعرها، لبدت جميلة، وذكيّة، ومحبوبة، وانصرفت نقمتي إلى هذا الرجل الذي عاملها بكل هذه القسوة لأنها لا تعرف أصول التعامل والسلوك في هذه المدينة الخاوية -على الأقل خاوية بالنسبة له"(١).

يمثل المقطع السابق مشهداً غرائبياً يعيشه جريس في أحد المطاعم في عمان حيــنما دخل رجل وامرأة ذلك المطعم. إذ كان الرجل يرتدي بدلة أنيقة بينما المرأة كانــت ترتدي ثوباً أحمر. وكانت تعارض الدخول إلى المطعم. إنّ هذا المشهد مشهد المرأة الريفية لباسها وروجها وتصرفاتها آثار جريس وبدت في مخيلته كأنها فلاحة مارست الكنس خلف الدواب سنوات طويلة. وهذا المشهد أقرب ما يكون إلى المشهد الكاريكاتوري المضحك المثير للسخرية. وقد أبدى جريس اشمئزازاً من هذا الرجل الذي يعامل هذه المرأة بتلك القسوة وهذا الجفاف.

وفــي سلطانة تأخذ المنولوجات طابع المناجاة "وكأن السارد يرمي من وراء المــناجاة إلــى كشــف مــا يدور في داخل الشخصية أو ربما يهدف إلى لفت انتباه القــارىء إلــى هذه القضايا وبيان أهميتها"(٢). وقد تمثلت المناجاة في المشاهد التي تــتحدث عــن الــرعب "وكقبضة فولاذية تعتصر قلبي صورة وجه سلطانة. أشعر بالاختناق. أنهض. أهبط من سطح الدكان إلى الحوش. أتظاهر أمام أمي، التي ترى وتسمع كل شيء خلال نومها، والتي تنام بعينين مفتوحتين"(٣).

ويقــع القــارىء في الرواية على أحلام اليقظة لشخصية سلطانة. ومن أمثلة ذلك ما أفصحت به سلطانة لابنتها أميرة عن حلمها فهي تود أن تسافر وتعيش على

(١) سلطانة، ص ٢٧٤.
(٢) سماحة، فريال كامل، رسم الشخصية في روايات حنا مينة، مرجع سابق، ص ١٧٧.
(٣) سلطانة، ص ٨٦.

شـــاطيء البحر في كوخ صغير " انتبهت سلطانة إلى وجود أميرة بجوارها. شعرت كأنهـــا فضحت نفسها أمام هذه البنت المتربصة بها دائماً لتحاسبها على أبسط حركة تقـــوم بهـــا. هـــذه البنت عقاب حقيقي لها، عقاب من الرب ينتقم لحكمت ولكثيرين غيرهم. ثم أخذت تحلم بذلك الكوخ على شاطيء البحر. ارتسمت صورة بحر أسود صـــاخب، وسماء رمادية، وأشجار كثيرة جداً ساكنة، وفروعها محملة بالثلج. وهي وحيدة. بل هنالك سمحة خطرت لها سمحة كرفيقة عندما سمعت صوتها في سماعة التلـــيفون الليلة. ومن أيضاً؟ لماذا لا أحقق هذا الحلم؟ قالت لنفسها. إنها قادرة على ذلك"[١].

نلمـــس مـــن حلـــم سلطانة أنها رافضة للواقع الذي تعيشه، فهي تحلم بحياة أخرى. حياة نظيفة طاهرة خالية من الرذيلة والسقوط.

-٨-

وتكثـــر أحـــلام اليقظة في "الروائيون" عند السجناء الذين يعانون قمع السجن لهـــم. وقد نقل المؤلف المعاناة إلى إيهاب بعد أن شاهد إحدى الإعلانات في التلفاز فيتأثـــر بها ثم يبدأ "يمارس إيهاب أحلام اليقظة يتخذ وضع الجنين في الرحم. يغطي رأسه بالبطانية، يطوي ساقيه، ويلغي الأصوات والضوء والروائح ويحلم ينتظر حلم الـــيقظة ليأتـــي مـــن تلقاء نفسه. يستعيد الصوت: "لا كتويل" ثم تنساب الفتاة بثوبها الأبيض السابغ الطويل، نصف طائرة، شعرها الكثيف الطويل محلولاً يتداخل ويطير بحـــياة خاصـــة به. تقبل من عمق الشاشة رشيقة، طويلة، طائرة عبر ضباب ملوّن، تتطاير الخصلة، ثم تعاود الالتحام بالشعر، تهمس: "لا كتويل"[٢].

لقـــد أحـــبّ إيهـــاب النســـاء فترة وجوده في السجن، لذلك راح يتخيل فتاة الإعلانات لتعوضه عن حرمانه من التواصل مع المرأة مدة وجوده في السجن.

---

(١) سلطانة، ص ٤٧٦.

(٢) الروائيون، ص ٥٢٧.

ويصف إيهاب في "الروائيون" الحالة التي انتابته عندما فقد القدرة على إقامة لقـــاء جنســـي بينه وبين زينب. هذه الأفكار والهواجس لا تنتابه فقط عند التفكير في إعادة العلاقة الجنسية بينه وبينها. ولكنه يفكر بالموت حتى أثناء وجوده في الزنزانة (ذكرى الزنزانة أعادت إليه الإحساس بطزاجة العالم من حوله، موت فاجع ونابض يفيض بالفرح والمأساة.

ظـــل إيهاب يمارس أحلام اليقظة فيهرب إلى الكحول والجنس بشكل محموم. ومارس متع جنونية كثيرة من حشيش وأفيون وكل وسائل الهلوسة.

الرؤية

تقدم أعمال غالب القصصية والروائية إمكانات واضحة لمساءلة العديد من قضايا الواقع وهمومه، التي يتعلق بعضها بالمثقف والسلطة، ويتعلّق بعضها الآخر بموضوعة الاغتراب، وتتضمن أعماله كذلك أبعاداً سياسية وثقافية وفكرية واجتماعية، سواء ما اتصل منها بالسلطة أو بالشعب، أو بالمثقفين أو بالأحزاب السياسية. وقد حضر غالب في ذلك كلّه وتجسّد حضوره في الأدوار الثلاثة: الراوي، المؤلف، البطل.

ومـــا يجـــب التأكـــيد عليه هنا أن الرؤية السردية تُعد من أبرز مسائل النقد الروائي، لأنّ القارئ يدرك العمل السردي إدراكاً مبنياً على إدراك أولي آخر، هو إدراك الـــراوي للأحـــداث، وهو إدراك السارد الذي يتغير بدوره بتغير تموضعاته، واختلاف أنواع العلاقات التي يقيمها مع شخصياته[1].

وتدفـــع الرؤية السردية إلى إدراك مضمون النص الحكائي من خلال إدراك وجهـــة نظـــر الراوي، وهذا يعمل على خلق التواصل بين النص وقارئه. ويصبح واضحاً أنّ "المسافة التي تفصل بين الراوي والقارئ هي العلاقة الحاسمة في صنع المنظور الروائي"[2].

(١) بوطيب، عبد العالي، مفهوم الرؤية السردية في الخطاب الروائي بين الائتلاف والاختلاف، مرجع سابق، ص ٧٠.
(٢) فضل، صلاح، بلاغة الخطاب وعلم النص، الشركة المصرية العالمية للنشر-لونجمان، ١٩٩٦، ص ٣٨٢.

وتبرز قيمة الرؤية السردية في تحديد نوع البناء الروائي، ونمط العلاقات بين العناصـــر الفنية فهي تمتلك هيمنة كاملة على تلك العناصر[١] ، وتكون وجهة نظر الـــراوي في الرؤية الداخلية التي يبئرها الراوي المشارك نابعة من وعي الشخصية وتكـــون الـــرؤية فـــردية موسومة بانطباع ذاتي. أما الرؤية الخارجية التي يبئرها الـــراوي الشـــاهد عياناً فيتم رواية الحدث فيها بوساطة الشخصيات ويمثل الراوي الخيط الأول في بنية الرواية، ويرتبط بوجهة النظر أو زاوية الرؤية. فالرؤية -كما يـــرى بوث- هي "مسألة تقنية ووسيلة من الوسائل لبلوغ غايات طموحه"[٢]. ويُطلق علـــيها وجهـــة نظـــر الراوي أو موقف الراوي أو "الطريقة التي تسرد بها القصة ووجهـــة النظر التي يتخذها الكاتب ليقدم الشخصيات والأحداث والخلفية التي تشكل العمل الذي يكتبه"[٣]. وقد تعني "العلاقة بين المؤلف والراوي وموضوع الرواية"[٤].

وينبغي التنويه هنا إلى أنّ غالب في رواياته لا يستأثر براوٍ بذاته. فقد وظّف مجمـــوعة مـــن الرواة وعلى رأسهم البطل، بالإضافة إلى شخوص تتسلم من حين لآخـــر زمام السرد، فينتج عن ذلك تعدد الضمائر وتنوع وجهات النظر. وقد تشكل الرؤية الملمح الأساسي في رواياته ويبدو المنظور الذاتي والتجربة الحياتية مصدراً أساسياً لمادته الروائية نظراً لقرب المسافة بين الراوي والشخصيات. ويعترف غالب بـــأن كتاباته ترتبط ارتباطاً وثيقاً بسيرته الذاتية. إذ يقول: كل عمل من أعمالي فيه جانـــب مـــن ســـيرتي، مما يدفع إلى الوقوف عند الراوي السير ذاتي، والبحث عن وجهة النظر، ورؤية غالب ومواقفه الاجتماعية والسياسية ومعطياته الفكرية.

يقـــف قارىء أعمال غالب عند إشكالية تبحث في الإجابة عن الأسئلة التالية: هـــل المؤلـــف هو الراوي أو هل الراوي هو الشخصية؟ وهل العلاقة بين المؤلف

---

(١) إبـــراهيم، عبدالله، المتخيل السردي مقاربات نقدية في التناص والرؤى والدلالة، المركز الثقافي العربي، ١٩٩٠م، ص ٦٢.

(٢) لحمداني، حميد، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، مرجع سابق، ص ٤٦.

(٣) رايد، أيان، القصة القصيرة، ترجمـــة: منى حسين مؤنس، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٠م، ص ١٣٨.

(٤) ســـمعان، أنجيل بطـــرس، وجهة النظر في الرواية المصرية، مجلة "فصول" م٢، ع٢، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٢م، ص ٩١.

والــراوي والــبطل هــي علاقة انفصال أم علاقة تطابق. إنّ الإجابة على الأسئلة السابقة تتطلب البحث في ثلاثية الراوي، البطل، المؤلف.

١ - الراوي:

يمثل الراوي دوراً رئيساً في أعمال غالب القصصية والروائية ولا يعني ذلك سيطرة راوٍ بعينه "فالقصة الواحدة قد تحتوي على أكثر من نوع من الرواة، كما أن الــراوي قد يتلون في داخل القصة الواحدة، فيبدل ثوبة من حين لآخر، فيبدو سافراً مــرة، ويختفــي مــرة أخرى، ويتحدث بضمير المتكلم مرة، وبضمير الغائب مرة أخرى، وليست هناك أية ضوابط تحتم على الروائي أن يتخذ طريقة واحدة أو نمطاً واحداً، فالاكتفاء بصيغة روائية واحدة، أو المزج بين صيغتين أو أكثر مكفولة لحرية الكاتــب والأســلوب في العرض"[١]. ويقوم الراوي بدور التفسير والتعليل ويحاول أحياناً أن يقنع القارىء بوجهة نظره إزاء ما يجري في الواقع.

تركــز الــرؤية الســردية في "الضحك" على صوت المتكلم فالراوي يقع في مركــز الحدث، ويقدم ما حدث له كما يدور الحدث حول شخصيته فهو الذي يرى، وهــو الذي يتكلم فيحكي عن أناه. يقول الراوي: "نمت، وفي أنفي، وفي فمي رائحة النعناع والياسمين واللحمة النتنة.

حلمت أنني أسير في شوارع مسقوفة، تشبه الأنفاق. والظلمة في داخلها كانت سوداء حالكة، وصديقي الذي أسمع صوته ولا أراه، كان يقهقه: جسنا طويلاً في تلك الأنفاق الكابوسية"[٢].

تتجلّــى "الأنــا" في الفقرة السابقة بالحديث عن ذاتها، ويضطلع البطل بدور الراوي الذي ينقل الأحداث من زاويته الخاصة ورؤيته الذاتية. ولعلّ استعمال صوت المــتكلم يشــير إلــى أنّ الشخصية تشهد وتعيش ما تحكيه لذلك يمكن تأطير علاقة

---

(١) الكردي، عبدالرحيم، الراوي والنص القصصي، مرجع سابق، ص ١٤١.
(٢) الضحك، ص ١٤.

الشخصـــية بما ترويه، في هذا المجال، ضمن السرد الجواني، إذ تروى حادثة الحلم على لسان الشخصية.

إنّ البنـــية الحكائية تقدم بصوت المتكلم الذي "قد يضفي على معطيات الفكر ثـــوباً موضوعياً عقلياً مطابقاً جهد المستطاع للواقع، ولكنه في أغلب الأحيان يضيف إليها بكثافات متنوعة عناصر عاطفية قد تكشف صورة الأنا في صفائها الكامل"(١).

وتحضـــر شخصـــية (نادية) بصوتها السردي، وتزداد أهمية هذا التحول في مواقـــع الشخصـــيات، في منظور القارىء، فنكون أمام وجهات نظر متنوعة. تقول نادية:

> **"شعرت انني غبت عنه كثيرا، وكنت مشتاقة إليه. قلت له إنني قبل ان انام فكرت فيه كزوج وإن ذلك بدا غريبا –لاحظت ان ذلك ادهشه ثم ارضاه وفكرت: هو كزوج، كزوج.. وظل ذلك غريبا، غير مفهوم ولا تبرير له. الازهار في جسدي اكتسبت حرارتي واصبحت جزءا مني..."(٢).**

تقيم الشخصية الساردة علاقة متينة مع هذا السرد الذي لا ينفصل عن ذاتها، بـــل هو جزء من ماضيها، لذلك، فإنّ سردها لهذا الموقف مشحون برؤيتها الذاتية. وبـــنوع من الأسى. إذ تعترف نادية في نبرة يغلفها الأسى والغرابة حينما فكرت فيه أن يكون زوجاً لها. وهذا الاعتراف يوحي بهيمنة الوظيفة الانفعالية والتعبيرية التي تكشف عن تجربة (الأنا) الروحية والنفسية وتكشف عن انفصامها وتشظيها.

إنّ تحـــول السرد إلى راوٍ آخر، سيؤدي بالطبع إلى تنوع الرؤى السردية في الـــرواية. لـــذا يمكـــن القول، إنّ البنية السردية في رواية "الضحك" تقوم على تعدد وجهـــات النظر، إذ يتم التركيز على شخصيتين تتوليان إنجاز السرد. وتستعمل كل شخصـــية بفصل أو أكثر من فصول الرواية، وهذا دليل على أنّ المؤلف يعمل على أن تستقل كل شخصية بصوتها السردي.

---

(١) المســـدي، عبدالســـلام، الأسلوبيـــة والأسلوب نحو بديل ألسني في نقد الأدب، الدار العربية للكتاب، ليبيا،تونس، ١٩٩٧م، ص ١٤٠.

(٢) الضحك، ص ٧٧.

ويحظى الراوي الشاهد بأهمية كبيرة في رواية "الضحك". لذا فإنّ الراوي لم يكن "صوتاً صامتاً، أو موقفاً مجرداً، أو سلطة غير شخصية، أو آلة عظيمة تستغل بطريقة مستقلة دون تدخل الذات الحقيقية"(١). كما أنّ الراوي يحتفي "بالراوي المتكلم" ويحضر بوصفه سارداً شاهداً. إنه "عين تلتقط وتتابع المشهد المتحرك، ليس اعتماده، أو توسّله، مجرد اعتماد أو توسل تقنيّة، ليس الأمر مجرد تفنن أو تزويق، بل هو اعتماد وظيفي، أي له معنى"(٢).

ويتجلّى السارد الشاهد في "الضحك" في رؤيته لرجال البوليس الذين صعدوا إلى شقة الرجل العجوز وقد سمع السارد الحوار الذي جرى بين رجال البوليس والرجل والسارد الشاهد يرى ويسمع ويشاهد دون أن يتدخل "الرجل العجوز كان مشعث الشعر يمسك قلماً في يده. فتح فمه وتأملهم، ثم ضحك.

إنتو عايزين الجماعة اللي فوق. ناس كتير بتغلط في الشقة، ضحك الرجل الذي يقف في مواجهته وقال: اللي فوق منتظرين سيادتك تحت في البوكس"(٣).

يخضع التركيب السردي في الفقرة السابقة للرؤية السردية الواحدة فيأتي التبئير خارجياً يعبّر عما يحدث من وقائع وما يتم من تصرفات تقع في نطاق المشاهدة العيانية الخارجية. فالتبئير الخارجي يعجز عن الإفصاح عن العمق الداخلي للحدث وهو بذلك يعجز عن تحديد مواقع الشخصيات المشاركة فيه. ولذلك يبقى "السارد خارج المسرود يغيّب ذاته، ويكتفي بمتابعة ما يقع في الخارج عن حياد"(٤).

ويُعنى التبئير الخارجي برصد ما كانت تحلم به والدة البطل. ومن هنا يتوجه الخطاب السردي ليكشف عن وقائع ينقلها الراوي دون تدخل منه. ويعثر القارىء على هذه السمة في أحلام الأم. عندما تتحول إلى سارد تروي الحلم على ابنها موظفة بذلك صوت المتكلم. غير أن الابن يروي الحلم لنادية موظفاً صوت الغائب.

(١) الخبو، محمد، ملامح الأنا الراوية والمروية في الخطاب الروائي المعاصر "إدوار الخراط نموذجا"، مجلة "فصول"، م ١٦، ع ٤، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٨م، ص ٢٢٠.
(٢) العيد، يمنى، الراوي الموقع والشكل، مرجع سابق، ص ١٢٦.
(٣) الضحك، ص ٢٢٠.
(٤) صدوق، نور الدين، البداية في النص الروائي، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، ١٩٩٤م، ص ٢٧٠.

وتعد صيغة الغائب حسب ميشال بوتور "أبسط الصيغ الأساسية للرواية"[١]. يقول الراوي:

"في الليل، قلت لها: كانت امي تصحو احيانا من النوم فزعة مرعوبة..."[٢].

وفي موضع آخر من الرواية يصوغ الحكي، راوياً خارجاً عن نطاق الحكي. ويتمثل ذلك في حلم عيسى ذلك الحلم الذي يرويه البطل بصوت الغائب. بمعنى أنه يتم تبئير الحكاية إلى شخصية أخرى. أي شخصية البطل الذي لم يكن شاهداً الحكاية. ويستعمل لذلك صوت الغائب. يقول: "في وسط تلك الظلمة حكي لي كلّ شيء، صوته خائف، خافت. قال إنه حلم أنه يندفع من نافورة المياة المعدنية التي في قمة الجبل. سار مع الشلال دون أن يصاب بأذى جره السيل إلى الكهف الذي يغيب فيه النهر"[٣].

يرتبط الحدث هنا بموقع الراوي ووجهة نظره. فالرؤية خارجية والراوي يلاحق الأحداث من الخارج وهو يرى ويسمع ليكشف عن أفكار الشخصية. إنه راوٍ لا يسمع صوت مع صوته يحكي الأشياء كما يسمعها من موقعه الخارجي ولا يعيد إنتاج رواية الشخصية بصوتها.

وتكشف البنية السردية في "الخماسين" عن عنصر أساسي فيها، إذ يبدو صوت الراوي والشخصية المحورية والمؤلف صوتاً واحداً. وفي الغالب يجد أحدهما مكان الآخر أو يتماهى معه. لذلك تعنى الرواية –بالدرجة الأولى– بصوت المؤلف وصوت السارد وصوت الشخصية المحورية.

ويستحضر السارد الأساسي في "الخماسين" اسم المؤلف الفعلي لهذا النص الروائي (غالب) ويبدو هذا الاستحضار واضحاً حينما يركز الراوي عدسة الكاميرا على شخصية غالب، الكاتب الأردني الذي يعمل مترجماً. إن هذا النوع من الاستحضار يحقق احتمالية الخبر الروائي على مستوى التضمين المرجعي الذي

---

(١) بوتور، ميشال، بحوث في الرواية الجديدة، مرجع سابق، ص ٦٣.
(٢) الضحك، ص ٤٨.
(٣) نفسه، ص ١١٥.

يقتـــرن في هذا السياق باسم المؤلف الواقعي غالب هلسا. وبذلك تظل سلطة الراوي المؤطـــر لجمـــيع الأخبار التي ينقلها عن غالب. فالراوي وغالب صوت يتماهى مع صوت المؤلف، لأنّ السرد يشير إلى أن غالب أردني وكاتب روائي وصاحب رواية الضحك.

ويرصـــد الراوي في "الخماسين" سلوك البطل/غالب في مكان عمله ومع من يتعاملون معه. ويتعامل القارىء في "الخماسين" مع راوٍ يحكي بصوت الغائب فينقل هـــذا الراوي آراء غالب وأفكاره ليس هذا وحسب، وإنما يحاور الشخصيات بالنيابة عـــن غالب. وتجدر الإشارة هنا إلى أن صوت الغائب "هو" يجعل المؤلف "يتوارى خلـــف شخصـــياته، دون أن يشـــعرنا بـــذلك ويحرك كل العناصر ويمسك بالخيوط جميعاً"[1]. ومن أمثلة الراوي المحاور قوله:

"بيقول إيه المدير عني؟

قال لك إيه لما دخلت له؟"[2]

لعـــلّ الأمـــر اللافت أن القارىء يسمع صوت الراوي دون أن يسمع صوت غالب "لم يرد عليه غالب. فكر أن مرسي سوف يحاول الاعتداء على عباس، ولكن عـــباس أقوى منه. وسوف تكون النتيجة في غير صالح مرسي"[3]. فعلى الرغم من وجود راوٍ يروي أحياناً بضمير الغائب إلا أن المسافة بينه وبين غالب تبدو متلاشية فالراوي ينقل آراء غالب وأفكاره.

إنّ الراوي وغالب يعدان هنا صوتاً واحداً يتماهى مع صوت المؤلف. "بل قل إنّ الـــراوي الذي يروي، هو الذي يخلق من شخصه، الذي كان، والذي يعيد النظر فـــيه الآن، بطـــلاً. الرواية، بهذا المعنى، ليست، كما يتوهم بعضهم، سيرة ذاتية، بل هي سرد وتسمع بالتالي التدخل والتحليل بشكل يولّد وهم الإقناع"[4]. على الرّغم من بروز العنصر الذاتي في الرواية بشكل كبير.

---

(١) النساج، سيد حامد، بانوراما الرواية العربية الحديثة، مرجع سابق، ص ٣٣.
(٢) الخماسين، ص ٣١٤.
(٣) نفسه، ص ٣١٥.
(٤) العيد، يمنى، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، مرجع سابق، ص ٩٥-٩٦.

ويرتكز السارد في الرواية على صوت المتكلم، ويوظف سرداً تذكرياً من منظور أحادي يقدم تلك الشخصية بوصفها شاهدة ومشاركة في بناء الحدث التخييلي ليظل هذا المنظور محصوراً فيما تدركه الشخصية الساردة.

ويختفي الراوي في آخر الرواية ويسلم السرد إلى غالب نفسه، وعندما يغيب الراوي يظهر السارد الجديد، غالب بوصفه شخصية ساردة تصف وتصور وتفسر وتحلّل. ويقدم الراوي تصوراً لعالم مشوش من خلال عين الراوي الملتصقة بأنا الكاتب لتصبح تعبيراً عن أن الراوي الذي يبدو مشغولاً بمغامراته العاطفية مع النساء والجنس. وينقل أخباراً عن أشخاص محبطين وقلقين ومرضى يعيشون في مدينة القاهرة. وتُنقل هذه الأخبار عبر راوٍ شاهد غير محايد يلقي بظلاله على أبطال الرواية؛ ليدخل القارىء بهواجسه وهمومه الذاتية.

وترتبط الرؤية السردية في "السؤال" برؤية السارد الذي يكشف للقارىء عن خلفياته المعرفية عبر تقديم مكثف للحدث، وقد يأتيه الحدث عبر الخبر الصحفي المنشور عن جريمة الحي الراقي في جاردن ستي "كانت تفاصيل الخبر تقول إنه عندما تلقت سلطات الأمن نبأ الجريمة خفّ إلى مكانها العديد من كبار ضباط البوليس الذين ذكرت الصحيفة أسماءهم ورتبهم. ومكان الجريمة هو شقة في عمارة في جاردن سيتي. وقد وجدت امرأة في حوالي الأربعين من عمرها مقتولة"(١).

إنّ السارد على الرّغم من أنه استطاع أن يجمع معلومات كثيرة حول شخصية المغدورة، يجد نفسه حائراً أمام أي سبب مقنع لوفاتها.

ويقدم الراوي تفيدة لتكون نموذجاً إنسانياً يمثل نمطاً فنياً له طابعه الخاص بكلام يجسّد واقع العلاقة بينها وبين حامد والقهوجي. وقد كان حديثه مقحماً: "قالت إنها فهمت أنّ الشيوعية هي أن تؤخذ أموال الأغنياء وتوزع على الفقراء. ولكنها كانت متيقنة أنها ليست مجرد هذا، لأن الأغنياء يعرفون طريقهم جيداً وسوف يستولون على النقود مرة أخرى"(٢).

---

(١) السؤال، ص ٥٠٥.
(٢) نفسه، ص ٤٩٤.

لقـــد تركـــز حـــديث الراوي على الحي الشعبي. وتحدثت نفيدة عن السجناء والجلادين فوصفتهم بأنهم جبناء. وكذلك وصفت الملازم محمود بأنه مصاب بمرض عصـــبي. لقـــد دخـــل مصـــطفى معهـــا في نقاش حول كتاب لسيمون وعن ثقافتها الإعداديـــة. فكانت تناقش بوعي واقتدار وطلبت منه أن يحدثها عن الشيوعية فكانت بـــذلك رمـــزاً وواقعـــاً تؤكد وجودها من خلال ذاتها ومن خلال ارتباط هذه الذات بالمكان وبعلاقتها بمصطفى أيضاً.

وتـــبدو وجهـــة النظـــر مـــتاحة في "ثلاثة وجوه لبغداد"، ولذا يلتبس الراوي العـــارف بكلّ شيء مع الشخصية. ومن الواضح أنّ الكشف عن طبيعة أنواع السرد فـــي تلـــك الـــرواية يحدد العلاقة ما بين الراوي والبطل "إنّ ذاتية الراوي، تبين لنا مـــنظوره بجـــلاء، وتكشف عن رؤيته السردية الداخلية في الخطاب"[1]. إن المؤلف يقـــدم عمله الروائي عبر صوتين: أحدهما الراوي الذي يقوم بسرد الأحداث دون أن يســـمح لصوت سارد آخر أن يشاركه تقديم الأحداث والتعليق عليها وتفسيرها طبقاً لـــوجهة نظره. فهو راوٍ عليم ببواطن الأمور، يرصد ما يحدث للبطل لحظة دخوله بغـــداد وذكـــرياته التـــي تنهال عليه عن طريق التداعي، فالراوي هنا "يوصف بأنه يمـــتلك بقدرة غير محددة لكسب الأبعاد الداخلية والخارجية للشخصيات، وهو حسب توماشفســـكي يكشف الأفكار السردية للأبطال، وتكون رؤية الراوي خارجية تصف مـــا تراه وتقدم الأحداث والشخصيات بحيادية وصفية دون أن تبين حدود علاقة هذه الرؤية"[2].

ويتابع الراوي رصده للحفلة ويتم ذكر الأحداث بصيغة الغائب ويخبر الراوي عن أحداث قد يكون هو نفسه بطلها.

ويلمـــح القـــارىء في الرواية صوتاً راوياً يتولى عملية السرد وهو عالم بكل الأحـــداث يصـــفها مـــن وجهـــة نظر واحدة. فهو ينقل في الوجه الأول من الرواية معلـــومات عن دخول البطل بغداد. وفي الوجه الثاني ينتقل إلى الحفلة فينقل أخباراً

(١) يقطين، سعيد، القراءة والتجربة، حول التجريب في الخطاب الروائي الجديد بالمغرب، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، ١٩٨٥م، ص ٥٧.

(٢) ابراهيم، عبدالله، المتخيل السردي، مرجع سابق، ص ١١٩.

عـــن سهام وليلى ويتولى مهمة السرد عن البطل/ غالب. وينقل أخباراً عن صراعه مع ليلى التي تبدو له أحياناً سهام وأحياناً ليلى. وتبدو الرؤية هنا مشوشة. لأن غالب اختار شخصيات مأخوذة من سطح المجتمع. حتى سهام وليلى لم ينجح في توظيفهما فكـــرياً. والـــبطل الذي اختاره كان هامشياً أيضاً، ينظر إلى المجتمع برؤية هامشية مسطحة وناقصة وغير قادرة على النفاذ إلى أعماق المجتمع العراقي.

وترتبط رواية "سلطانة" بتجربة المؤلف الذاتية. إذ تكشف الرواية عن تداخل بـــين التجـــربتين. وهـــذا ما يتجلّى عبر العلاقة الوثيقة بين المؤلف والمكان بشكل خاص. وتتجسّد شخصية غالب في "سلطانة" بشخصية جريس، ولهذا فإن القول بأنّ هذه الرواية تتخذ شكل السيرة الذاتية أكثر من غيرها، يجد ما يسوغه -فهذه الرواية كما يقول الراوي هي رد على سؤال عزة حبيبة جريس في القاهرة عن سبب رحيله عن الأردن الأمر الذي جعله يستعيد هذه الحياة كلّها.

إنّ المكان في سلطانة يفرض وجهات نظر نفسية وإديولوجية "ولا شك في أن تعـــدد الأصوات خدم الرؤية التي تقوم عليها الرواية وهي رؤية ابنجست في مرحلة كان المؤلف ولا شك يعيش فيها مراجعة فكرية شاملة لكل الثوابت التي قامت عليها أدواته الفنية ومواقفه الفكرية"(١).

ويستوقف القارىء في "سلطانة" تلك الوشائج التي تربط بين المؤلف والسارد والشخوص. ومن الواضح أن السرد يتخذ شكلاً أتونيوغرافيا يرتبط بسارد يحكي عن ذاتـــه مـــوظفاً لذلك ضميري المتكلم والغائب. ويواصل السارد في القسم الأول من الـــرواية الحديث عن حياته الشخصية والعامة فيتذكر ماضيه ويتذكر قريته. ويبرز فـــي القســـم نفســـه سارد آخر غير ممثل في الحكاية. في حين يرتبط بالقسم الثاني شخصيات مثل (طعمة وجريس وسلطانة) مستخدماً بذلك الفعل التذكري.

وتطـــرح "ســـلطانة" الميتاسردي وتستعمل لذلك السارد الذي يروي بصوت الغائـــب. فيـــروي قصته الخاصة أو القصة التي حضرها وشاهدها على شكل سرد ذاتـــي "كان جريس قد بدأ يكتب رواية عنوانها الخادمة جعل أميرة بطلتها. قال لعزة

(١) حدّاد، نبيل، الكتابة بأوجاع الحاضر، مرجع سابق، ص ١٧٥.

إن الرواية قد خطرت له كإجابة على سؤال سبق أن طرحته عليه: لماذا لا تعود إلى الأردن؟

"قــرأت عــزة فصول الرواية وحكى لها كثيراً عن تفصيلات لم يوردها"(١). ويتدخل السارد ليعلن عن الوضع النهائي الذي اتخذته سلطانة في الرواية التي كتبها جريس على مستوى التخييل "حين أعاد جريس كتابة الرواية أصبح عنوانها سلطانة كما تنبأت عزة"(٢).

يــوهم هذا السرد بالحقيقة وذلك من خلال تركيزه على السارد مع الأخذ في الحسبان أن السارد يشكل محوراً أساسياً في السرد الذاتي.

ويــتخذ القسم الأول من الرواية شكل السرد الذاتي ويظهر ذلك في استخدام الســارد صــوت المتكلم الذي يمكن المؤلف "دون افتعال أن يدخل إلى أعماق بطله ومعرفة أسرار فكره وشعوره وتقديمها بأسلوب تيار الوعي"(٣). فيعثر القارىء بذلك علــى اليومــي والتاريخــي والاجتماعي والسياسي. لذلك يمكن أن يطلق على هذه الــرواية عمل الأردن وعمل الذكريات أو عمل السيرة الذاتية لأنّ السارد كان يحكي عن ذاته فيها. وتتجلّى "سلطانة" بتعدد وجهات النظر. فتعرض في القسم الأول مشهد سردي يتم فيه استحضار الحديث عن عالم الحلم واليقظة بصوت سردي مجهول لا يُعرف له اسم ولكنه على معرفة تامة بشخصية جريس.

ويلجــأ الــراوي إلى صوت السارد الغائب الذي يتحدث باسمه ويتحدث عن قصــته الخاصــة. ويســيطر على الرواية هيمنة الراوي المجهول الذي يكون على معــرفة تامــة بشخصية جريس وبالشخصيات الأخرى. ثم يتحول السرد إلى سارد آخــر يروي بصوت الغائب قصته على شكل استرجاعي فيستحضر القرية وسكانها بسرد يتداخل فيه الواقعي والتخييلي.

---

(١) سلطانة، ص ٤٢٣.
(٢) نفسه، ص ٤٢٤.
(٣) يقطين، سعيد، القراءة والتجربة، مرجع سابق، ص ١٢٩.

ومن الملاحظ أن الميتاقص يسيطر على الرواية. وتروى أحداثاً تذكرية بصوت الغائب تحت مراقبة مباشرة. وهنا يتم تحويل السرد من صوت المتكلم إلى صوت الغائب. أي التحول من إطار سردي يتسم بعدم كلية المعرفة لدى السارد جريس إلى إطار سردي يتسم بالمعرفة التامة لدى السارد المجهول الذي "يتمتع بمعرفة شاملة حيث يجعل الرواية كلّها حاضرة في ذهن القارىء كأنها حاضر مستمر"(١). ويتراوح الساردان بين مستوى تذكري غير تام المعرفة ومستوى تذكري تام المعرفة.

إنّ ما يميز القسم الثاني من سلطانة هو سيطرة خاصية التذكر عبر أصوات طعمة وأميرة وجريس وسلطانة. كما أنّ شخصية جريس يتم استحضارها في القسم الثاني بوصفها شخصية وحسب بعد أن كان جريس يأخذ دور شخصية ساردة في القسم الأول.

ويتجسد غالب في "الروائيون" في واحدة من شخصياته الروائية ويعبّر عن جوهر نظرته وحقيقة فكره ومواقفه من خلالها. إنّ حضور المؤلف يكشف عن الخيوط التي يمسك بها ليتشكل منها النسيج الروائي.

ويهيمن في "الروائيون" السارد الأحادي ليكمل الحكي عبر مجموعة من الشخصيات الرئيسية مثل: مصطفى وإيهاب وزينب وتفيدة وإسماعيل وفهمي وهنية. وهي شخوص تكتمل وتظهر كما يقدمها السارد. وما يقدمه من حديث مباشر وغير مباشر. وهذا يدفع إلى القول بأنّ ثمة علاقة بين سارد رواية "الروائيون" وسارد القسم الثاني من "سلطانة". في الوقت الذي يجري فيه الحديث عن قضية الكتابة الروائية كما هو الحال في سلطانة.

ويأخذ الراوي العليم بعملية السرد عن شخصياته. فهو الراوي العليم بالوقائع والأحداث التي تقع لها، أو تحيط بها، وأيضاً تلك التي تكون قد صنعتها. ومن أمثلة ذلك مراقبة الراوي العليم لحسن في السجن: "يراود نفسه: هل ينهض؟ يتذكر كان

---

(١) لكوفسكي، تيودور زيو، أبعاد الرواية الحديثة نصوص ألمانية وقرائن أوروبية، ترجمة: إحسان عباس وبكر عباس، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٩٤م، ص ١٠٨.

حلماً غريباً. لم يعد يتذكره جيداً ولكن الفتى كان فيه. تولّد عبر زوجته إنصاف. كان ذلـك فـي حديقة مألوفة، ولكنه لا يستطيع تحديدها. هل كانا يجلسان في كازينو؟ لم يكـن هـنالك مـوائد وكراسي. كانت حديقة أشبه بالعنبر يجلس هو وإنصاف على البطاطين المفروشة على الأرض"[١].

ويـروي السـارد العليم أحداثاً عن شخصية زينب ممثلاً في السارد بصوت الغائـب "فـي الـبداية حفـيت قدما حماده جرياً وراء زينب، كانت ترفضه ودائمة السـخرية منه. تسميه الرعد بسبب صوته. ثم يئس منها وانصرف عنها. وفي تلك اللحظـة مالت إليه"[٢]. وكذلك يكشف السارد عن علاقتها بتركي "آلمها حين ضربها على ذقنها فصفعته على وجهه. لم يعد يستطيع السيطرة على نفسه يدفعه شعور أنه أهين. ضمته إليها وأخذت تقبل صدره، وهمهمت حبيبي"[٣].

٢ - البطل

- الواقع الاجتماعي والسياسي

وإذا كان الراوي في قصص غالب ورواياته قد احتل مكان الصدارة في سرد الحـدث، فـإنّ واقع الحال يؤكد الدور الكبير الذي قام به الراوئي ليشكل شخصياته الـروائية وبخاصـة الشخصـيات النسائية في رؤاها وممارساتها على صعيد الفكر والسياسـة والحـرية الجنسـية والاجتماعية، ويبدو -من البدهي- أن تتطابق رؤية الشخصـية مع رؤية المؤلف وربما تكون هواجس الشخصية من هواجس المؤلف. وأنهـا هـواجس -على ما يبدو- تؤخذ من الواقع والمجتمع. لقد تحملت شخصيات غالـب أعباء الحياة اليومية وأعباء الكتابة واستطاعت أن تفجّر ما يختزن فيها من أحزان وآلام وهموم.

---

(١) الروائيون، ص ٤٩٥.
(٢) نفسه، ص ٨٥٨.
(٣) نفسه، ص ٧٦٧.

ويمكن للقارىء أن يلمح في "وديع والقديسة ميلادة" الأحداث التي يراها بعين الطفل وديع. ومن الممكن أن يكون الطفل الذي تروى عنه هذه الأحداث هو غالب هلسا نفسه. أما الشخصية الأخرى فهي شخصية (إلياس) الأخ الأكبر لوديع وكلاهما شخصية واحدة هي شخصية غالب/الكاتب. إنّ غالب/إلياس يصف القديسة ميلادة بأنها طفلة عصابية "أرسلوها إلى مصح للأمراض العقلية في لبنان، وإن لم يكونوا قد فعلوا فمن الواجب أن يفعلوا ذلك في أقرب فرصة"[1]. ويقف إلياس أمام هذا الحد موقف الرافض له ولطقوسه. وهنا يتلاقى صوت وديع/غالب الشاب مع صوت غالب/ الكاتب. أما الطفل/ غالب فكان يشارك في الحج إلى القديسة ميلادة وكانت رؤيته لهذا الحج تعبّر عن وعي الطفل الغامض ولا تتعدى ما يعرفه الطفل وما يفكر به.

وتكشف القصة عن بؤس الحياة في بعض القرى ويتجلّى ذلك في تصوير المؤلف للقديسة التي كانت تشفي المرضى بالزيت المقدس. ويعرض المؤلف لطبقة المستغلين الذين يحاولون أن يحتالوا على والد القديسة. وهنا يظهر موقف غالب الساخر من هؤلاء الرجال عارضاً بذلك صورة مأساوية للحياة في القرية، ليس هذا هو الهدف، بل تقديم صورة عن التقاليد والمعتقدات الشعبية والطقوس التي يؤمن بها أهل القرى.

ويعرض الراوي في "وديع والقديسة ميلادة" للصراع بين ابن القرية وابن المدينة فحينما يذهب أهل القرية إلى المدينة، بما فيهم الطفل وديع وأمه، وينزلون عند إلياس فيتعامل معهم بسخرية واحتقار. وكانوا قد "جلسوا في صالة ضيقة، ومعتمة، بعد أن كوّموا حاجياتهم قرب الباب. كان الجميع يشعرون بتأنيب وخوف غامضين، وراحت عيونهم تتجه إلى كل حركة تصدر عنهم. غاب إلياس والمرأة والطفلان فأحسوا بالحرج"[2].

---

(١) وديع والقديسة ميلادة وآخرون، ص ٩٣.
(٢) نفسه، ص ٩٢.

يظهـــر الراوي في الفقرة السابقة طبيعة القروي الذي يتمتع بالكرامة ويصاب بالخيبة والإحباط حينما يتعرض للإهانة بعد أن عومل معاملة سيئة من الأستاذ إلياس المـــثقف الذي يسكن المدينة. ويكشف الراوي في قصة "البَشْعَة" عن بعض العادات المـــتوارثة فـــي الـــريف ليدلل على جوهر الشخصية الريفية من الداخل ويوضح – بتفصـــيلات دقـــيقة– كيف كانت تجري عملية إخضاع الرجل للبشعة بعد أن ارتكب إثماً محرماً حينما شاهدوه مع المرأة. ويقف المؤلف أمام العادات السائدة في الريف موقف الرافض فهو يصدم القارىء بسلوك إنساني فيه كثير من الغرابة وهذا الموقف يدعو إلى التأمل لما يحدث.

وتتـــناول "زنوج وبدو وفلاحون" قضايا من الواقع، كما تعكس بشكل أو بآخر تصـــوير المؤلـــف لقضـــايا المرأة وعلاقتها بالرجل. فيقدم بذلك جوانب من الحياة الأردنـــية المأزومـــة في الريف والبادية، بأبطالها نساءً ورجالاً، وهي بذلك "تحمل تصـــوراً للواقـــع الذي اضطلعت بتصويره، كما تعكس موقف كاتبها تجاه المرحلة التاريخية التي تتحدث عنها"(١).

وتقدم المجموعة بشكل عام رؤية بانورامية للمجتمع الأردني، فيعطي الراوي صـــورة عن الشيخ والبدوي والفلاح. ويمكن القول بأن ذلك قد تحقق للمجموعة إلى حـــدٍّ كبيـــر عبر مجموعة من الشخصيات التي ترمز كل منها إلى إيضاح فكرة أو تقـــديم رؤية معينة. وتعمل على إبراز "أزماتها العامة من خلال شخصياتها الروائية الفردية، وهنا تصبح الرواية طاقة سياسية هامة في التعبير عن روح الأمة وأزماتها وطموحاتها"(٢).

ويكشـــف الـــراوي عن توجهات البطل الاجتماعية التي تكسب النص التطور الدرامـــي للأحداث. ويبرز في المجموعة شكلان مختلفان لابن القرية وابن البادية. ومـــن الواضح أن عين الراوي ترصد المشهد التالي: "أشوفك مربي جدايل، ما قلت

(١) لحمداني، حميد، الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي مرجع سابق، ص ٢٥٤.
(٢) عطية، أحمد محمد، الرواية السياسية دراسة نقدية في الرواية السياسية العربية، مكتبة مدبولي، القاهرة، ١٩٨١م، ص ١٧.

والله غير أنّك بدوي وأنت فلاّح مقطوع الأصل"[1]. ويبرز الراوي لشخصية البدوي المتغطــرس الــذي يســخر من الفلاح بلهجة بدوية قاسية. بينما يبرز الفلاح بطيبته وتسامحه فيقول: "والله ما حد رايح الصلاة في هالسمطة. أبونا الله يسامحه ما يقطع فــرض لــو كانــت حتــى ثلج"[2]. تنبيء هذه المشاهد عن انحياز الراوي إلى أهل الــريف. وتظهــر الفــروق الاجتماعية بين أهل القرى وأهل البادية وهذه ربما هي إرهاصــات تشــير إلى العلاقة مع الآخر وما تثيره من نزاعات اجتماعية. وهو في الــوقت نفســه يتخذ موقفاً سلبياً من البدو. وهنا يمكن العثور "على ملامح الموقف الماركســي في شخصية غالب هلسا الإبداعية الذي يقف خلف العمل الروائي وليس فيه.. يقف وراءه ويمد صانعه بالفهم المعمق لطبيعة التشكيلة الاجتماعية التي تجري أحداث عمله الإبداعي في أوساطها، دون أن يسمح لخطابه السياسي/الفكري باقتحام العمل الإبداعي وبث الخطب والمواعظ في جنباته.. وتلك هي عبقرية الواقعية أولاً، وعبقرية الواقعية الاشتراكية الإبداعية التي تمردت على المرجعية السياسية"[3].

ولعــلّ امتلاك الراوي العليم للسلطة السردية، يمنحه القدرة على تقديم نماذج إنسانية، وقدرة على التغلغل في أعماق شخوصه حين يضعها في لحظات صراع مع الــذات ومع الآخر. ويقدم الراوي العليم نماذج إنسانية تتحرك على صفحات القصة. كمــا يقــوم بســرد أحوال البدو وصراعهم مع الريف. ويتكفل السرد كذلك برصد الــراوي لمشــاهداته فــي البادية فيعرض لنماذج الفلاحين وينقل صورة عن حياة الضــابط الإنجليزي قاصداً بذلك تقديم رؤية للمجتمع في حقبة محددة "جاء الضابط عند منتصف الليل. لم يتجه إلى الخيام ولكنه نام مع الرعيان في الصباح زار الشيخ، وجلــس فــي الجزء المخصّص للرجال من الخيمة، في صدر المكان، متكئاً بكوعه على المسند المغطى بالسجاد، والشيخ يجلس بجواره ضئيلاً وقذراً"[4].

---

(١) زنوج وبدو وفلاحون، ص ٣٦.
(٢) نفسه، ص ٦٠.
(٣) الأزرعــي، سليمان، قروي رغم تطواف المدائن قراءة في موقف غالب هلسا من المدينة، من كتاب: وعي الكتابة والحياة، مرجع سابق، ص ٨٦-٨٧.
(٤) زنوج وبدو وفلاحون، ص ١١.

إنّ مـــا يعرضــــه الـــراوي من حياة البدو يتمثل في تعميق حالة الاضطراب والـــرعب التي تهيمن على الحياة في البادية لدرجة أن الخوف يسيطر عليه بوصفه شخصية غريبة عن البادية فتتراءى له البادية صحراء مخيفة:

"الظلام يـزحف مـن صـحراء باديـة الشام كقطعان ماعز سوداء تنفذ من عمق الأفق الشرقي، والشمس ما تزال معلقة على المرتفعات الشرقية لوادي الأردن. تغـيب الشـمس فيهطل الظلام في الشرق كندف أسود. التلة تشكل الفاصل بين غبش الليل الأسمر والضوء المتلاشي من الغرب..."[١].

يصل هذا النص بصوت الراوي "الذات الثانية للكاتب أو الكاتب الضمني"[٢]. فقـــد أوكـــل المؤلـــف إلى الراوي العليم تقديم الشخصية والفضاء معتمداً بذلك على طـــريقة السرد بصوت الغائب. والراوي بدوره "يتماهى مع الكاتب عندما يختفي من الأحـــداث كشخصــــية حكائية، وضمير الغائب يجعلنا خارج الرواية .... من خلال وجهة نظر الراوي الغائب"[٣]. وقد انعكس ذلك على وصف الراوي لبعض مشاهداته فـــي الـــبادية، فيأتي الوصف مشحوناً في الموقف النفسي المأزوم. ويتجلّى ذلك في وصف الراوي للشيخ الذي يقوم بضرب أحد الزنوج:

"واندفعت خيـزرانة الشيخ تهـوي في كـل الاتجاهـات. راى زنجيا داخلاً يحمل قـربة مـاء فضربه علـى عجيزته وسـاقيه وكـتفه والزنجي يدب بحمله بثقة وهدوء كأن لا شيء يحدث. ووضحا تقف منتظرة انتهاء فورة الغضب"[٤].

يتخذ الراوي العليم من البادية فضاء له. فالصحراء فضاء واسع لا حدود له، لـــذلك يبدو الراوي منطلقاً في وصف مشاهداته إلى أبعد الآفاق. إذ يلاحق الأحداث مـــن الخلف ويعرف أكثر من الشخصيات ويسرد بضمير"هو" ويكون عالماً بما تفعله الشخصية وبما يمكن أن تفكر فيه.

وثمـــة صـــراع بـــين الـــبدوي والفلاح وكان قد ظهر حينما وضع الراوي النموذجـــين وجهـــاً لـــوجه وحينما جعل البدوي يغتصب زوجة الفلاح مظهراً بذلك

---

(١) زنوج وبدو وفلاحون، ص ١٩.
(٢) يقطين، سعيد، القراءة والتجربة، مرجع سابق، ص ١٩٩.
(٣) بوتور، ميشال، بحوث في الرواية الجديدة، مرجع سابق، ص ٧١.
(٤) زنوج وبدو وفلاحون، ص ١٧.

حالات القهر والتمرد على البنية الاجتماعية البدوية المسيطرة "كما جاء الرفض للتشكيل الاجتماعي معتمداً على حالات التمرد والفردي"(١).

وما من شك في أنّ البطل (جريس) في "سلطانة" هو الذي يحمل فكرتها الرئيسية على كتفيه ويجسد رؤية المؤلف الفنية، وبهذا المعنى يصبح البطل أداة رئيسية في يد المؤلف. وتعد رواية "سلطانة" من الروايات التي تزخر بالمواقف والرؤى التي تدل على الطبقة الاجتماعية بل والتغيير الذي طرأ على المجتمع الأردني منذ بداية الثلاثينات إلى أواخر الخمسينيات. ويبدو أنّ غالب على وعي كامل بهذه الحقبة حين قال: "الأردن التي تحلم بها لم تعد موجودة حتى حين كنت فيها"(٢).

لقد تميّز غالب في "سلطانة" بانتقاء أحداثه وبتسليط الضوء على شرائح وعلاقات اجتماعية امتازت بحيويتها. واختار لروايته بطله المثقف (جريس) الذي يخبر عن التحولات المختلفة في المجتمع الأردني، وبدءاً من التحول من زمن الفروسية زمن آمنة حلم القرية الرومانسي إلى زمن التحول من مجتمع الزراعة والرعي وصولاً إلى مجتمع التجارة والتهريب. وسلطانة زمن حلم القرية الشبقي.

لقد كشفت الرواية عمّا يعتري المجتمع من تناقض وازدواجية، بأن وصفت بيت سلطانة في القرية وصفاً يتميز عن بيوت القرية بفخامته وأثاثه. يقول جريس: "أدخلتني سلطانة في حجرة لم أرها من قبل، واستغربت أن يوجد مثلها في القرية. كان فيها كنبات مغطاة بقماش بفتة بيضاء، وسرير نحاسي..."(٣). وعندما تنتقل سلطانة إلى عمّان يبرز بيتها في أرقى الأحياء فتتكشف للقارىء ملامح المدينة وجوانب من الأوضاع السياسية والاجتماعية والثقافية ولا يتورع المؤلف هنا في إدانة الطبقة البرجوازية التي تنتمي إليها الراوية سلطانة، وذلك عبر عملية موازاة بين بيت سلطانة وبيوت الريفيين الفقراء. وقد كشفت الرواية عن نظرة هؤلاء

(١) الأزرعي، سليمان، قروي رغم تطواف المدائن، وعي الكتابة والحياة، مرجع سابق، ٨٤.
(٢) سلطانة، ص ٤٤٥.
(٣) نفسه، ص ١٥٠.

الفقــراء الذين ينظرون إلى عالم سلطانة وأميرة نظرة لا تخلو من ازدراء وسخرية، لأنها تملك المال ووسائل الحضارة، ولها علاقات مع المخابرات ومع إسرائيل.

وتظهر الموضوعة الاجتماعية في التعامل مع المتغيرات الحياتية، فعمّان من أواخــر الأربعينيات إلى مطلع الخمسينيات كان تحظى بالحرية والتنوع. ولا شكّ أن تطــور وعــي جــريس علــى الصعيدين الاجتماعي والسياسي قد رافق تطوراً في تفكيــره. لقد انشغل الراوي برسم شخصية جريس. وكان اهتمام جريس بالسياسة لا يقتصر على الاجتماعات السرية وتداول النشرات بل عبر "العلاقات الحزبية والعمل السياسي تتكشف تفصيلات كثيرة بعضها ذو طابع سياسي بحت، وبعضها الآخر ذو ســمة اجتماعية أو ثقافية. لكن الرابط بين هذه العناصر قوي جداً، وبحكم شخصية جريس التي تجمع هذه الأمور كلّها وتشكل محورها"(١).

لقــد بــدا اهــتمام جريس بالسياسة واضحاً وتجلّى هذا الاهتمام في اشتراكه بالحــزب والاجتماعات السرية والاتصالات السياسية. ربّما تكون هذه إشارات خفية إلــى بدايات تنظيمية يقودها جريس. وهنا تبرز نوعية هذه الشخصية وانسجامها مع رؤية المؤلف الماركسية. كما أنّ وعي الشخصية وممارستها للسياسة تتحدد بوضعها الاجتماعــي أي بالطــبقة التــي تنتمي إليها. فجريس مثقف ينتمي إلى طبقة الكتاب ويشارك في الأحزاب.

وقــد أبدى الراوي اهتماماً بشخصية سلطانة ووقائع حياتها وعلاقتها بجريس والتحول الذي طرأ على هاتين الشخصيتين. فسلطانة نموذج فاعل في الرواية، وهي نمــوذج للتغييــر والتمرد. وهي عشق جريس الأبدي " بحثت في كل النساء عنك. النســاء وهماً كنّ، وأنت، أنت الحقيقة التي لا تتكرر، الباقية.. خذيني إليك، عبرت عشــرات النساء إليك، كلّ امرأة كانت منفيّة، ملغاة بك ... أحببت وتعذبت، وعشت خيبة الأمل عشرات المرات... أمّا آن لي أن أصل؟"(٢).

---

(١) شــبانه، عمــر، أعمال غالب هلسا بوصفها سيرة "سلطانــة" أنموذجا، وعي الكتابة والحياة، مــرجع سابق، ص ١٤٢-١٤٣.

(٢) سلطانة، ص ٤٤٣.

تبدو سلطانة هنا امرأة خارقة غير عادية، وعلى الرغم من ذلك فالراوي ينظر إليها من واقعها، ويراها في تصرفها وكلامها، متأملاً حياتها وواقعها بصورة قد تبدو موضوعية. في ضوء ذلك تأخذ سلطانة وجودها من خلال ارتباطها بالمكان والناس. وجاءت تعبيراً حقيقياً عن التطور الذي طرأ على المجتمع الريفي إلى التجارة وحياة المدينة والتهريب والتعامل مع إسرائيل. لقد كانت سلطانة واحدة من أكثر الشخصيات تمرداً، وعلى الرغم من سلوكها الشاذ، لكنها كانت تعبيراً حقيقياً عن ممارسات المجتمع.

إنّ رؤية غالب تتطور وتتعمق تدريجياً، ويأتي تطور رؤيته الفنية مسايراً لحركة التحولات الاجتماعية. ويبدو أنّ المؤلف يركّز على شخصية طعمه ويتعاطف معه. وتتضح صورة الدمار لدى طعمه على المستويين: الاجتماعي والشخصي. لقد شهد طعمة تصدعاً في القيم والعادات والتقاليد. وشهد أيضاً سقوطه وانهياره بعد أن كان نموذجاً اجتماعياً فاعلاً ومؤثراً في الحياة العامة، لقد قام حزبه بتجميد عضويته بسبب صلته بالشيوعيين ومن ثم عجزه عن حمل راية الحزب والانصهار في بوتقته. وتتفاعل الظروف العامة مع الظروف الخاصة فتدفع به إلى الانهيار والسقوط والرفض على الصعيد الواقعي. لقد كان لهذه الأوضاع تأثير سلبي على الحزب مما أدى إلى تصدعه. ولكن على الرغم من انهيار طعمه ظل يقابل هذا الانهيار بقوله: "لا بد أن أبدأ من جديد"(١). وهذا التحدي ربّما يؤكد على سمة هامة هي أن الشخصية تتمتع بالقوة والقدرة على المقاومة.

ويبدو أنّ المؤلف على قدر كبير من الوعي، وأنّه رافض لسلبيات واقعه، ويدينها ما استطاع، ولعلّ بطل الرواية (جريس) هو الأكثر تمثيلاً لهذه الروح، فكثيراً ما تمرد على المثقفين والشيوعيين من الطبقة البرجوازية والإقطاعية. وقد عبّر جريس عن ذلك من خلال صلته بسالم ووصفه له بقوله: "لازم يا عزيزي المارشال تبذل جهوداً كبيرة جداً حتى تكفر عن سيئات العائلة الكريمة"(٢).

---

(١) سلطانة، ص ٢٩٥.
(٢) نفسه، ص ٣١١.

ولعلّ أسمى ما يطمع إليه الروائي هو تقديم الشخصية النموذجية القادرة على التعميم، وإعطاء صورة شاملة عن الحزب، لقد كانت بعض الشخصيات على وعي ورغبة في التغيير، وقد جسّد بطل الرواية جريس الجيل الجديد الذي كان على درجة من الوعي. يقول جريس: "أي عالم سحري ينفتح أمامي أكثر إثارة وغرابة من عالم الروايات ولكنه عالم واقعي، عالم أصدقائي، وسوف يكون حتماً عالمي. احتواني سحر هذا العالم فأخذت أضحك لحذق هؤلاء العاملين في التخفّي. لقد قارب عالم الملك على الانتهاء إلى الأبد، واستعدت إحساس الطفل بالعالم الحي المختفي وراء مظلة الأشياء"[١].

يركّز المؤلف على الأبعاد الداخلية للشخصية. وتكتسب شخصية جريس وجودها من وعيها الفكري. ويبدو أنّ رؤيتها جاءت متناغمة مع وعيها فالمقطع السابق يمكن إيراده شاهداً على أسلوب جريس وتفكيره ومنظوره للعالم المحيط به.

وحقق غالب في "الروائيون" إنجازاً على مستوى وجهة النظر التي تؤكدها شخصياته. وتعبّر عن جوهر نظرته وحقيقة فكره ومواقفه. إذ يقف القارىء على وجهة نظر الشخصية التي تعكس ما يجري حولها. فمثلاً كان إيهاب يرى أنّ السياسة هي "الاستغراق في لحظة الإحساس بالقدرة على تغيير التاريخ. كنت أشعر بأنني أمسك التاريخ في قبضة يدي"[٢] وترى زينب أنّ "الطبقة اللي بتحكم غير قادرة على حل المسألة الوطنية ولا قادرة على حل المسألة الاجتماعية"[٣].

ستة يونيو كانت البداية، وبعدها كان الانهيار[٤].

بدت عبارة زينب كأنها اعتراف بقبول المأساة في العالم بدا إيهاب أن كل ما حدث ليس حقيقياً رغم هذا الإرهاق الذي يتخلل العالم من حوله.

---

(١) سلطانة، ص ٢٢٢.
(٢) الروائيون، ص ٦٠٣.
(٣) نفسه، ص ٦٩٥.
(٤) نفسه، ص ٧٢١.

قال إيهاب "عايزه تقولي إنك مش بتشعري برعب الوجود في العالم" تعاني شخصيات الرواية من الرعب المصيري الكوني وهذا الشعور يعاني منه المؤلف نفسه ذلك الماركسي الغريب الذي كان أكثر معاناة من شخصياته.

- **المثقف والسلطة**

تطرح روايات غالب شخصيات محورية تعاني من أزمة وجودية ونفسية. وما من شك في أنّ هذه الشخصيات هي شخصيات قلقة وحائرة تعكس إنسان العصر الحديث، وتقدّم صورة واقعية عن المثقف العربي وهو يواجه السلطة القامعة. فالمثقف هو نموذج يمتلك خصوصية الوعي بقضايا الأمة وذلك عبر معايشة جادة ورؤية عميقة، تعيش هوس التغيير وتحلم به. لقد توهم المثقف أنه في مرحلة جديدة لبناء مجتمع جديد، مجتمع الحرية الكاملة، وكان ذلك دون فهم واضح لطبيعة المجتمع والعلاقات السائدة فيه، لذلك اصطدم بالسلطة، فخابت أحلامه، وخلفت هذه الخيبة لديه هزة كبيرة. فمنذ هزيمة حزيران (١٩٦٧) أدرك غالب عمق ذلك الخراب النفسي المدمر فاندفع باتجاه فهم واستيعاب الأجواء الخانقة التي تحاصره. وكانت أزمة البطل تجسّد بشكل أو بآخر أزمة المؤلف نفسه عبر سلسلة من العذابات والهموم والهواجس.

وتستأثر شخصية (بسيوني) في الخماسين بمساحة وفيرة من حركة السرد، ليس بوصفها الشخصية المركزية، بل بوصفها تجسيداً لذلك الرعب الذي تمارسه السلطة الأبوية بحق هذه الشخصية. ويمثّل بسيوني شخصية العامل المثقف البسيط الذي يقدم مقطعاً استرجاعياً يجسّد ماضيه، إذ تضيء هذه الاسترجاعات ما يعزز رؤية المؤلف في الحديث عن سطوة السلطة والقهر الذي يقع عليه. فيستذكر أباه "عندما يجذب بنطلون بيجامته إلى أسفل ويهدد بأن يقطع حمامته. ولكن وجه الرجل مستجهم كبير.. يمد الرجل يده ويجذب بنطلون البيجامة إلى أسفل، في اليد الأخرى

كان يحمل موسى حادة. ترتفع اليد بالموسى، فيغمض بسيوني عينيه، يشعر بلذعة الألم بين ساقيه ينفذ الألم إلى أحشائه"[1].

وكان من الطبيعي أن تولّد هذه الحادثة لدى بسيوني حالة من الفصام، وقد كان لممارسة السلطة الأبوية عليه أثر كبير في خلق شخصية محبطة وشاذة تعيش أزمة انفصام تشوه أعماقها.

وتمثل شخصية بسيوني في ملامحها النفسية وفي علاقتها المتأزمة بالعالم المحيط بها، شخصية المؤلف المأزوم، فهو المثقف المهزوم أمام السلطة التي مارست عليه عملية الخصاء الرمزي. فقد كان غالب يستحضر في السجن القسيس الذي "يمارس سلطة أبوية على رجل واسع النفوذ"[2].

يعمّق المؤلف رؤيته للحياة والأشخاص والمواقف والانكسارات التي يكون شاهداً عليها. ويقف القارىء أمام شخصية مهزومة بحكم أزمتها الذاتية من ناحية، وضغط الواقع عليها من ناحية أخرى. وثمة أكثر من سلطة فاجعة تسهم في ممارسة القمع على غالب وخصائه، سلطة الأب، وسلطة الدولة، وسلطة الدين. لقد خضع غالب لخصاء رمزي جرده من فحولته الجنسية، وكانت ردة فعله في مواجهة هذا الإخصاء تختلف عند ردة فعل بسيوني، فغالب يغوي النساء والفتيات ويحاول تجريب فحولته مع امرأة يراها في بهو الفندق. عكس بسيوني الذي يحاول أن يغوي طفلة صغيرة.

وتستمر "الخماسين" في عرضها لنماذج تغرق في الهزيمة والشقاء والخنوع، وهي تأملات المثقف الذي يمتلك رؤية فكرية، فالبطل هو المؤلف وهو المثقف الشاهد والمشارك في الأحداث. وتمثل الخماسين شكلاً من أشكال الاحتجاج على الواقع، فالبطل غالب ينقل صوراً من مشاهداته في القاهرة ويدخل القارىء في زنازين سجن القلعة ويتوغل في الحانات، لكنه يخشى من الاعتقال ولم يعد يميز بين

---

(١) الخماسين، ص ٤٣٤.
(٢) الخماسين، ص ٣٤٥.

الـتعذيب وطقـوس السحرة. في هذا العالم الغريب تبرز قسوة الجلاد وقمع السلطة ويصبح التعذيب عند غالب هدفاً لتحريض القارىء على السلطة.

وتتـناول رواية "السؤال" قضية المثقف والسلطة. ويركز غالب على شخصية السـفاح الـذي يـتعاون مع السلطة في محاولة إلى إخصاء المجتمع وتقديم نموذج سلطوي لفحولة السفاح.

وتستمد رواية السؤال أحداثها من قضية سفاح القاهرة الحقيقي محمو سليمان ١٩٦١ الذي اعتقل لجرائم سرقة وتحول إلى مجرم آخر بعد خروجه من السجن بعد اكتشـاف خـيانة زوجـته مع محاميه، واخترف القتل حتى ساعة مصرعه في أحد كهـوف حلوان. وتتناول الرواية جوهر السلطة القمعية وإديولوجيا الإخصاء والقمع الأبوية في كل تجلياتها. ويعلّق غالب نفسه على هذه الرواية بالقول "إن الجلاد ليس محايداً أنه يتفاعل مع ضحيته، ولقد شاهدت نمطين ممن يقومون بالتعذيب، في سجن القلعـة، في مصر واحد كان ينهار بعد أن يمارس التعذيب، وآخر كان يواجه تغييراً كلياً عندما يمارس التعذيب وله انحناءه في الكتف والعنق وكان صوته خافتاً".

إنّ تفـيده فـي "السـؤال" تتعلق بمصطفى وتتنافس هي وسعاد عليه، فتهجر زوجهـا (حامـد) الذي هو صورة أخرى للسفاح. وتقيم علاقة مع مصطفى وتصبح زوجة له. لقد عملت سعاد وتفيدة على إشباع نهم مصطفى في بحثه المحموم لمقاومة عنف السلطة.

ويلجـأ المؤلـف في "السؤال" إلى الرمز ليعرض أراءه وأفكاره بحرية. لأنّ شخصية غالب تعيش أزمة نفسية وفكرية، وقد يكون فيها سمات النموذج "والنموذج هـنا لـيس مرآة تعكس ما في الخارج، ولا شاشة تعكس ما في الداخل، إنّه تشكيل جديد لعلاقة الداخل بالخارج"(١).

---

(١) سليمان، نبيل، أسئلة الواقعية والالتزام، نقد أدبي، دار ابن رشد للنشر والتوزيع، عمان، ١٩٨٦م، ص ٥٣.

يلمح القارىء الكثير من الآراء الجريئة وهذا الأمر يجعله يلهث وراء الرموز التي يصنعها المؤلف لينتقد بها الأوضاع الاجتماعية والسياسية. ومن هنا، فإنّه يحمّل المكان بعده الاجتماعي، وإن المعنى المستمد من هذا البعد هو الذي يحرّك الشخصيات، ويتحرك هو بحركتها. وهو الذي يخلق مشكلاتها وهمومها. لذلك يقدم شخصيات بسيطة تتعثر في حياتها أمام التسلط والطغيان.. وأخرى ماكرة تتمتع بدهاء غير عادي مثل السفاح الذي كان رمزاً للسلطة القامعة.

وتتجلّى قدرة المؤلف في هذه الرواية بما فيها من أجواء أسطورية ومظاهر رمزية تشكلها شخصية السفاح، رواية تتخذ بُعداً سياسياً أراد المؤلف من خلاله إبداء رأيه في السلطة الحاكمة، وتعريفتها محاولاً بذلك "أن يقدم صورة متكاملة للواقع الاجتماعي، صورة تحمل التعرية والنقد والإدانة مما يقدم قصوراً واضحاً لمشاكل هذا الواقع الاجتماعي"(١).

وتقوم "السؤال" على الحبكة البوليسية التشويقية خاصة في إيراد الجرائم التي يقوم بها السفاح. ويهدف المؤلف من ذلك إلى تعرية العلاقة بين السفاح والمجتمع وتوضيح الأسباب التي دفعته إلى ارتكاب جرائمه محاولاً بذلك أن يرمز إلى المثقف المهمش الذي يقع تحت ظلم السلطة. ومن ناحية أخرى تصبح حكاية السفاح حلاً للعلاقة بين المثقف وتفيده ابنة الحي الشعبي المتحررة التي تطمع إلى خوض الحياة السياسية ونقدها للعادات الاجتماعية السائدة، وباختصار، يمكن القول، إنّ الرواية تعكس انهيار المثقف أمام ظروف الحياة غير المحتملة. فعلاقة مصطفى بتفيدة –على سبيل المثال– كانت تعبّر عن رؤية جديدة لعلاقة الرجل بالمرأة وعلاقة المثقف بالشعب كذلك.

ويمكن للقارىء أن يلمس تطابقاً واضحاً بين رؤية الشخصية ورؤية المؤلف. فهناك تشابه بين ما أورده الراوي في "الضحك" عن خصي الدلاّل المغني الذي أمر الخليفة سليمان ابن عبد الملك بإخصائه لأن جاريته أعجبت بصوته(٢). وبين أبطال

---

(١) الورقي، السعيد، مفهوم الواقعية في القصة القصيرة عند يوسف إدريس، دار المعرفة الجامعية، أسكندرية، ١٩٩٠، ص ٥٥.

(٢) الضحك، ص ١٠٥.

غالب الذين عانوا من القتل والاغتيالات وحالات الاغتصاب، والخصاء التي تعرضت لها. وقد ورد ذلك على لسان إحدى الشخصيات. تقول إنه "العصر الذي خدعنا واغتصبنا؛ وبعد أن ضاجعنا خصانا، محولاً إيانا إلى معتوهين وبغايا"(١).

إنّ غالب يحقق في الرواية كشفاً لمظاهر الاغتصاب والقهر السياسي الذي مورس على الأشخاص قديماً وحديثاً. وفي ذلك إدانة للسلطة واحتجاج على أساليب القمع التي تتعامل فيها مع المثقف.

وفي "ثلاثة وجوه لبغداد" يبدو البطل المحبط سياسياً، والبطل المستلب والضائع الذي تمارس عليه ألوان القهر كلّها من اغتصاب وقهر وامتهان جنسي "أشرت إلى العلاقة القوية بين القهر والجنس في سياق نتيجة الحبس وهي علاقة تتصاعد إلى ذروتها بارتباط الجنس بالاغتصاب، وارتباط العدوان والامتهان القمعي بالجنس. الجنس هنا مقترن بالتعذيب أو التهديد أو الابتزاز، وبالوحشية على كلّ الأحوال نتيجة الزجاجة المهشمة العنق التي تدفع في مؤخرات الرجال لإذلالهم وحملهم على الاعتراف... ومع النساء يستعملون زجاجاً غير مهشّم حتى يسهل عليهم ممارسة الجنس معهن"(٢).

يبرز المقطع السابق صورة واقعية عن المثقف العربي وهو يعيش التمزق الداخلي في عالم متناقض يسوده الرعب والقهر، وينتج عن هذا التناقض الإحساس بالاغتراب والمعاناة. ويدين المؤلف هنا السلطة التي أسهمت في تمزيق المثقف العربي وزادت في إذلاله بشتى الوسائل.

إنّ حضور المؤلف في النص الروائي يؤكد على أنّ العديد من القضايا التي تنادي بها الشخصيات أو تتبناها هي دليل على موقف المؤلف ووجهة نظره. وتجمع روايات غالب كذلك على وحدة المعالجة الفنية، خلال تقديمها لشخصية المثقف وعلاقته بالسلطة.

---

(١) الضحك، ص ١٠٢.

(٢) ثلاثة وجوه لبغداد، ص ٤٣١.

الاغتراب

لعــلّ أهم ما يميّز الرؤية لدى غالب، هو بروز تشكيلات متنوعة لذلك الحس الاغترابــي الذي يشي بمدى ضعف الفرد وعجزه إزاء مجموعة من التحديات التي تجابهــه على الدوام عبر علاقاته مع محيطه. إذ يسود نتيجة لذلك القهر الاجتماعي والكــبت الجنســي. وتشــعر الشخصــيات المحورية دائماً بأنها مغتربة وهي تعي اغترابها وانفصالها، وتحاول الفكاك من أسر هذا الاغتراب وتحاول تجاوزه بطريقة أو بأخرى على الرّغم من فشلها.

وتشــكل الغربة هاجساً وشعوراً ظل يطارد المؤلف فهو "رافض تواق للحرية المطلقــة، ولا يقــبل بالمقاســات النسبية لكرامة الإنسان"[1]. ولهذا يظل يبحث عن وطنه. ويظل الأردن "يشكل البديل الموضوعي لشعور المبدع هلسا بالاغتراب، وهو أحــد أشــكال دفاعاتــه غير المعلنة في مواجهة حالة الشعور الدائم بالاغتراب"[2]. وتــرتبط الــرؤية عــند غالــب ارتباطاً وثيقاً بسمات الفضاء الفني. وتسعى "وديع والقديســة مــيلادة" إلى تجسيد صور الاغتراب والصراع، بكلّ ما يتمثل فيهما من مســاوىء وهمــوم وأزمــات. ففي قصة "الغريب" يعاني البطل من الاغتراب، لأنه المغتــرب عــن وطنه. وتركّز الرؤية السردية على صوت الشخصية الساردة التي تتحول من سارد متكلم إلى سارد غائب "ذلك لأن العلاقة بين الضميرين علاقة تبادل إرســال الخطاب، بحيث يترك أحدهما المجال للآخر لا ليلقي علينا الحدث من رؤية سردية مغايرة، ولكن فقط لإيهامنا بأن هناك خطابين متضافرين ومتمايزين"[3]. وهذا يمنح فرصة تقمص وظائف السارد العليم بكلّ شيء، أي السارد مطلق المعرفة "أي أن الراوئــي ذاتــه هــو الذي يقوم بدور الراوي الراصد أو المشاهد للأحداث طبقاً لتصنيف نورمان فريدمان"[4].

إن القارىء لا بدّ أن يتوقف أمام شخصية البطل وعالمه. يقول:

---

(١) الأزرعــي، ســليمان، الاغتراب المديني في الرواية الأردنية- أعمال غالب هلسا نموذجا، مجلة "عمان"، ع ٣٥، عمان، ١٩٩٨م، ص ١٦.

(٢) نفسه، ص ١٦.

(٣) يقطين، سعيد، القراءة والتجربة حول التجريب في الخطاب الروائي الجديد بالمغرب، مرجع سابق، ص ٩٨-٩٩.

(٤) سمعان، انجيل بطرس، دراسات في الرواية العربية، مرجع سابق، ص ١٢٣.

"وسار وكأنه حقاً على موعد مهم جداً، يصطدم بالمارة، ويقطع الشارع راكضاً بأقصى سرعة عندما يرى عربته مقبلة، ثم تذكر أن ليس من مكان يذهب إليه سوى البنسيون. توقف أمام أحد الفاترينات ورأى وجوه المارة تنعكس على فستان أسود معروض في داخلها. رأى صدراً ناهداً --دون وجه- يقتحم دائرة السواد فاستدار ليواجه صاحبته، ولكنها كانت قد تخطته ورأى أمامه أردافها كبيرة تهتز بانتظام"(١).

تمتلك الشخصية الساردة القدرة على تكوين رؤية لفهم وضع البطل المضطرب، وتستطيع الشخصية أن تعكس رؤية المؤلف وما تجسده هذه الرؤية من قلق وحيرة تفضي به إلى السقوط في شرك العجز والاغتراب، لذلك تبدو صورته واضحه، فهو ليس من البلد وليس له مكان يأوي إليه سوى البنسيون. إنّ المشهد السابق يكشف عن رؤية ذات بعد مأساوي. تستشعر الحالة النفسية من ذهول وفقدان الإحساس بالتوازن. وهذه "الصورة الهامشية لشخصية البطل المنقسم على نفسه، عاجزاً عن التكيف النفسي مع ذاته والتوازن الاجتماعي مع مجتمعه"(٢). ويأتي السرد بصوت الغائب ليحيل إلى لحظة استذكار. لذلك تتداعى له قريته فيتذكرها. ويسمح هذا الانفتاح على الزمن الماضي للذكريات بأن تطفو على سطح السرد الحاضر:

"كان الليل يتكوم على سفوح قريته، تختبيء في جوفه أرواح الذين ماتوا وما تزال ذكراهم حية في القرية. كان القمر النحاسي قد غاب. أوت أمه إلى فراشها ورسمت إشارة الصليب على المخدة لتطرد العفريت الذي يغفو عليها، ثم أخذت تصغي لبكاء النجوم"(٣).

جمعت اللحظة الاستذكارية عناصر غريبة من القرية ومن الطفولة. فالسارد يسترجع أمّه وجارتهم الزنجية التي تغني لطفلها أغنية فيها الكثير من الحنين إلى الأهل والبلاد. وهنا يلتقي القارىء بشخصية السارد/البطل المغترب وتتشابه هذه الشخصية مع شخصية المؤلف. ويبرز حنين حاد ممزوج بالحزن والإحساس بالفقدان أكثر من أية مشاعر أخرى، الحنين إلى القرية ليحقق البطل توازنه عبر

(١) وديع والقديسة ميلادة وآخرون، ص ٣٢.
(٢) الهواري، أحمد إبراهيم، البطل المعاصر في الرواية المصرية، ط ٣، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٦م، ص ١٥٧.
(٣) وديع والقديسة ميلادة وآخرون، ص ٣٧.

الارتـــداد إلـــى الماضي. وبهذا الارتداد "يتكسر زمن القص يتكسر وهو ينفتح على أزمنة له متعددة، مبالغ في تعددها، إنها أزمنة تذكره ماضيه الذي يراه من جديد"(١).

وتمثل موضوعة الاغتراب ظاهرة يمكن ترصدها في "زنوج وبدو وفلاحون" وتبـــرز فـــي أنمـــاط الحـــياة كلّها. وتمثل شخصيات قصص المجموعة مثالاً لعجز الإنســـان أمـــام ظـــروف الحياة القاسية. لقد كان المؤلف يبحث عن الخلاص عبر الخـــاص والعام في حياته. فاعتمد على وجهات النظر وقد أخذت المرأة حيزاً كبيراً ويـــبدو تعاطفه مع المرأة المطحونة واضحاً في مجموعته، لأنّها مضطهدة ومدمَّرة ومدمِّرة. كما يبدو المؤلف رافضاً للرجل الذي يقمع المرأة.

والأرجـــح أنّ الخوف يسيطر على شخصيات غالب. فالحياة -خصوصاً في القـــرية- مهددة بالجوع والجدب والخواء والموت. هذه الأشياء المفزعة كلّها أدانها المؤلـــف وعرضها بقوة ليدين الواقع ويعرّيه. لذلك فإنّ معظم أبطال قصصه كانت خائفـــة وقلقة ومرعوبة "ويلمس الخوف وتراً شبقاً في داخلها، يجعلها تشعر بزوجها كـــتلة من العضلات الصلبة والمخالب، متسلّطاً لصق جسدها، حاداً، مفاجئاً، وعندما ينصـــرف عـــنها يحيطها بفراغ، يجعلها تحسّ بخشونة الثوب على بشرتها الحسّاسة ويغشاها خدر متساعب"(٢).

لقـــد كانت اللحظات تمر ثقيلة. وثمة إحساس بالخوف والمرارة يسيطر عليها حيـــنما يكـــون زوجهـــا بعيداً عنها. ويصبح الاغتراب واقعاً حينما تتأكد الوساوس الباعـــثة علـــيه. إنّ المـــتأمل في المقطع السابق، يرى نفساً ممزقة، وأحلاماً منهارة لأسباب خاصة وعامة.

وفي قصة "امرأة وحيدة" يروي الراوي كلمات مثل "الارتعاش" و "الضجر" و "الخـــوف". وهكذا كان الضياع النفسي وعدم الاستقرار وعدم تحقق الأماني عنصراً مهماً في اغتراب المؤلف "والغربة التي تعنيها هي غربة الذات والنفس والشعور"(٣).

---

(١) العيد، يمنى، الراوي الموقع والشكل، مرجع سابق، ص ١٠١.
(٢) زنوج وبدو وفلاحون، ٧٠.
(٣) صميلي، يوسف، موازين نقدية في النص النثري، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، ١٩٩٥م، ص ٢٨.

وقـــد ظـــل ذلـــك ملازماً له طيلة حياته. فكلّ عنوان من عناوين قصصه يدل على الإحباط والضياع.

ويتضـــح فـــي قصـــص المؤلـــف الطابع الحادّ الذي يسكن الرؤية سواء في الوصف المباشر لتجليات الحدث المأساوي، أو في دائرة السخرية الناقدة التي تفضح الواقـــع وتديـــنه. ربّما تجلّت هذه الرؤية على نحو أكبر حدة وسوداوية وسخرية في قصـــة "الخـــوف". إذ يقدّم الراوي وجهة نظره عن المرأة التي تكون هي المسؤولة أحياناً عن تخلف المجتمع. ويقدم شرائح عن هذا التخلف الذي يهين المرأة. وقد تمثّل ذلك بزينات التي تسكن إلى جانب سعدية. وكذلك فإنّ محمود وسعدية كانا نموذجين لمجـــتمع مـــرعوب وخائـــف. لقد بدا خوفه من زوجته ومن زينات أيضاً. وقد قدّم المؤلف إزاء ذلك رؤية يرى فيها أنّ المرأة هي المهزومة دائماً. لقد صوّر غالب في قصـــة "الخـــوف" أن الرجل –غالباً– هو المنتصر على المرأة الضعيفة ولكنه –في الـــوقت نفسه– فاقد القدرة على مجاراة المرأة الواعية. فهو يخاف من خلق علاقات تواصـــل معهـــا. لـــذلك كان قادراً على إظهار عضلاته أمام المومسات والساقطات والخادمـــات، فـــيحس بنفسه قوياً أمامهن. لذلك فإنّ علاقة الرجل بالمرأة تقوم –في الغالب– على القهر والخوف. ومن أمثلة ذلك ما جرى لسعدية وما جرى لفيفي. إنّه بذلك يدين المجتمع ويدين الرجل بالدرجة الأولى ذلك المجتمع الذي يسود فيه الرجل ويحلّل لنفسه ما يحرّمه على زوجته.

وفي قصة "الهذيان" ثمة علاقات مخفقة مع المرأة خلقت لدى الشخصية الكثير مـــن الخـــوف والرعب لأن الفشل دائماً يطارده. وقد جاء الخوف من المجتمع الذي يحـــرص على أن تكون العلاقة مع المرأة علاقة جسدية فقط وليست علاقة إنسانية تقـــوم على الوعي، لذلك يهرب من فيفي ومن الواقع الذي يعيش فيه وعندما يحاول أن يلتقيها يجابه بالإحباط وعدم القدرة فيحس بالإهانة عندما تتركه وتنظر إلى غيره: "كجســـد فهـــد كـــان جسدها مرناً وعنيفاً. وكان طوق النجاة شعرها الفاحم الطويل. يـــتعلق به ليتقي تلك الانتفاضات القوية المباغتة. خلال ذلك كان هذيانها يتصل وقد أصـــبحت كلمات الحب شعراً في فمها. تطلق بين آن وآخر تأوهات اللّذة أو تأوهات

التحـــبب والخضـــوع. أحياناً تصبح شبه نمر ضار تنبعث من فمها صرخات حادة كأنها نداءات الحرب"[١]. "جسدها كان كحديد مصهور وارتعاشاتها القوية أحس أنها قـــد حطمـــته تمامـــاً وأذابته"[٢]. وعندما يفترقا يحس بالاختناق فيهرب إلى الماضي والطفولة والقرية.

وتطـــرح روايـــة "الضحك" قضية الاغتراب. إذ يلمح القارىء في هذا العمل هناك على مدى الرواية صوتين: الأول: البطل. والثاني: البطلة، ومعنى هذا أنّ دور كل منهما يأتي ليكشف عن عمق الألم ومدى الضياع. ومن الملاحظ أنّ البطل يخلو مـــن الاســـم، فهو بطل مهزوم، ويمثّل أزمة حادة، وظاهرة من ظواهر الاغتراب. فالسارد هو المسيطر. وهو صوت سردي يسهم في نقل الخبر ويفرض هيمنته على الـــنص، على الرّغم من أنه يفتقد إلى الاسم. إنّ غياب الاسم لم يقلل من لعبة الإيهام بالواقـــع مـــا دام صـــوت المتكلم هو المسيطر. يقول: "صحوت، وجسدي يرتعش، وعرق بارد يغطيه، وكنت ما أزال أرى المحققين الثلاثة أمامي"[٣].

لقـــد أحسّ البطل بالضياع. ووجد نفسه محاصراً دائماً بذلك العالم العدائي، الـــذي يبرز قمعه عليه باستمرار، ولا يتمكن البطل في أغلب الأحيان من المواجهة، فينســـحب، ويجتـــر همـــومه وأحزانه الخاصة. ويصبح في حالة استغراق مع ذاته ويخضـــع لمـــنطق التداعـــي. وهـــنا تعكـــس شخصية البطل رؤية المؤلف للحياة. فالشخصـــية ممزقة وبسبب هذا التمزق في الوعي تعاني من حيرة وقلق مستمرين. وتـــبدو النبـــرة الذاتية واضحة، إذ ينقل البطل كلّ المشاعر التي تعتمل في نفسه من جـــرّاء القهـــر الـــذي تعرض له من مطاردة المخبرين له بوصفه مغترباً. إنّه بطل "خائف يعيش بإحساس المطارد، ويتنفس مناخ القهر، ولكنه ليس مذعوراً أو مرعوباً أو عاجزاً"[٤]. ويمثّل -في الوقت نفسه- هموم ومعاناة كلّ إنسان غريب عن أرضه في كل زمان ومكان.

---

(١) زنوج وبدو وفلاحون، ص ١٥٤.
(٢) نفسه، ص ١٥٤.
(٣) الضحك، ص ١٦.
(٤) عطية، أحمد محمد، الرواية السياسية، مرجع سابق، ص ٧٦.

وتسعى الرواية إلى تشخيص حالة الاغتراب، وتتجسد في فئة من الشخصيات مثل البطل ونادية. وتتعمق مشاعر الاغتراب، وتزداد حدة العزلة بعد هزيمة حزيران. فترتد الشخصيات بعدها منهارة ومحبطة. فيعيش البطل حالة من الاغتراب، وتشكل غربته حيزاً كبيراً من اهتماماته. وتتجلّى غربته في الناس والمكان والنساء. فضلاً عن أن البطل يعيش غربة صعبة تلك الغربة التي تنقّل خلالها بين العواصم العربية.

ويمثّل بطل "الضحك" شخصية المؤلف، إنّه على الدوام يشعر بالغربة. ويفرض هذا الإحساس على أبطاله كذلك. فنادية تشعر بالقلق عندما تسأله من أي بلد هو. ويؤكد أنّه يعيش تجربة ذاتية واضحة لذلك ينعت نفسه بالبرجوازية وهو إحساس تعيشه ناديه حين تتذكر وتضحك ثم تقول:

"ضحكت. قالت: عندما كنت صغيرة، كانت تشعر نفس الشعور نحو امها.
بمجرد ان تضعها في سريرها كان يخيل إليها انّ امها تتحول إلى امراة أخرى.
ثم تبكي حتى ترى امها مرة اخرى وتتأكد انها هي..."[(١)].

وتنظر نادية إلى تجربة الحب على أنها تجربة يسودها الاغتراب. لذلك يرى البطل أنّ الغربة عذاب. حتى نادية عجزت عن رؤية هذه الغربة والرغبة الملحة في الذوبان.

وتتضح الغربة الذاتية في أبعد صورها في حبّ البطل لنادية وإحساسه الدائم أنّها ليست له "بعد فترة صمت قالت نادية إنها تحس بالغرابة في هذه الليلة. إنها أحست بالزهرة وهي تمتص بصمت غذاءها من الأرض... إنني أسمع النسغ وهو ينساب صاعداً في ساقها..."[(٢)]. ويحسّ البطل بانتفاء الغربة عندما يكون بالقرب من نادية وعند انتهاء هذا الإحساس يقول: "ولكنني أحسست أننا بجسدينا نلخّص العالم كلّه ونحتويه ونعبّر عنه. كنّا نحن ذلك القدر وأدواته في الوقت نفسه. كنا القانون والظاهرة وانتهى ذلك الإحساس بالنفي، بأننا طارئان على العالم"[(٣)].

---

(١) الضحك، ص ٤٠.
(٢) نفسه، ص ٤٦.
(٣) نفسه، ص ٥٠.

وفــي روايـــة "الخماســين" يواجه القارىء حالات أخرى تؤكد مظاهر الفقد والضــياع والاغتراب. وعبر هذه المشاهد يتابع حركة البطل الذي تحاصره العديد مــن العوائق، فيعيش بطل الخماسين في غربة قاسية وهو يراها "ظلمة مهولة تجعله أشبه بحديقة أغلقت أبوابها"(١).

لقــد أحسّ غالب بالغربة مع ليلى ومع ليزا التي غادرت وطنها. ولعلّ سبب غــربتها يرجع إلى اعتقادها بأنّ الوقت يهيمن على عقول الناس. تقول: "إنّهم طيلة الــوقت ينظرون إلى ساعاتهم ودائماً، أوه، لقد تأخرت، ويندفعون، إنهم يعيشون في دوائر ضيقة، يموتون لو خرجوا منها مثلما يحدث للسمك خارج الماء"(٢).

تمتــزج رؤيـــة الــبطل برؤية المؤلف وفكره وهواجسه ويبرز التماهي بين الصـــوتين. فليــزا منعــزلة عما حولها. فالفردية وانعدام التواصل سمات بارزة في الخماســين، عــزلة اجتماعية تطبع ملامح الشخصية بوضوح وتبرز صوت المثقف المأزوم.

لقد كانت سمة الاغتراب واضحة في "الخماسين". إذ جعل من بطلته شخصية مغتــربة. وقــد تجلّى ذلك في قوله "وكنت بحركة لا إرادية وأنا أحاول أن أتحاشى الاصــطدام، أمســك بكتفها الآخر الذي كان حياً نابضاً في يدي. وكان ذلك التماس بالنسبة لي، يكاد يكون مستقلاً عن اصطدام غير مقصود بين غريبين"(٣).

يســرد الــراوي عن شخصية البطل التي تعاني من الكوابيس والفزع. وهو يشــترك بــذلك مع بعض ملامح المؤلف، ويسرد الراوي بصوت المتكلم الذي يكاد يكــون هو نفسه، أو كأن الراوي والشخصية والمؤلف هم شخص واحد يتحدث عن نفسه وحالته الذاتية وكابوسه.

---

(١) الخماسين، ص ٣٥٧.
(٢) نفسه، ص ٣٧٧.
(٣) نفسه، ص ٤٧٠-٤٧١.

ويخـيّم الإحســاس بالغــربة على فضاء الرواية كلّها. وقد انعكس ذلك على مفــرداتها ويكاد يلمس القارىء ذلك في معظم صفحاتها. وتهيمن الغربة على غالب حتــى في الخيال فيفقد لذلك الإحساس بالزمان والمكان. وهنا يمكن القول، إن البطل غالــب يعيش غربة واقعية. وهو في هذا يقيم رؤية يجد فيها -كما تعكس الرواية- التعبيــر الشامل عن الواقع تعبيراً يموج بحيوات الشخصيات ويتعامل معها على أنها شخصيات واعية استطاعت أن تتعايش مع قضايا الواقع وهمومه بعمق.

ويعــيش بطل "البكاء على الأطلال" غربة وعزلة. إنه المثقف المغترب الذي يحطمــه الواقــع ويحــبطه ويحبط أحلامه ويبدو (خالد) نموذجاً لأبطاله المغتربين تــتداخل همــومه الخاصة بالعامة. وتعكس منولوجات الوجع الشبيه بالهلوسة طبيعة أزمــته وصــورة معاناته واغترابه وحنينه. لقد سعى المؤلف إلى إدانة الواقع الذي يهمش المثقف ولا يعترف به.

الفصل الثالث

موقع السارد
مظاهر الحداثة والتجريب



يــرى القــارىء وهو يطالع العمل الإبداعي أنّ التحولات السريعة في العالم أدّت إلــى إيجــاد وعي جديد أثّر بشكل أو بآخر في جنس الرواية وفي شكلها. وقد أصبح "جنس الرواية يغري الكتاب بالمغامرة بحثاً عن أفق حداثي في الكتابة الأدبية وتعبيراً عن الموقف من الراهن والرؤية معاً"(١).

وصــارت الــرواية هي القادرة على "استيعاب الأسئلة والقضايا والتحولات الملازمة لرحلة الإنسان"(٢).

وفــي واقــع الأمــر، فإنّ الكتابة السردية الجديدة جاءت تعبيراً عن الأزمة النفســية العمــيقة فــي الذات المبدعة، إذ يحتاج التعبير عنها إلى أدوات جديدة أو أســاليب مبتكــرة ولغــة جديدة"(٣). تتمرد على القوالب المعروفة، وتفجّر الطاقات التعبيــرية للألفــاظ لتمنح بذلك إيحاءات وظلالاً جديدة. ويستطيع الروائي بوعيه أن يرصد الواقع ويمارس التجريبي ليكشف "عن اكتناه جوهر الواقع والإلمام بالتحولات الســيكولوجية المحــزنة التــي يعيشها الإنسان"(٤). إن حالة الانفصام جعلت بعض الكــتّاب يمــيلون إلى التغريب والبعد عن المألوف. ويمثّل التغريب "تلك اللذة التي يجدها القارىء والمبدع عندما يفلت من إسار تكاليف واقعه الصارمة، وما هي عليه من جفوة، ويستسلم لفتنة غير المعقول"(٥).

إنّ مــا يلفت النظر، أنّ الروائي غالب هلسا استطاع أن يفتح سبلاً جديدة من التجــريب والتجديد في العمل الإبداعي. وحاول أن يقدم في أعماله شكلاً من أشكال الرواية الجديدة على مستوى البناء الفني وتقنيات السرد وتعدد الأصوات.

---

(١) بوشوشة، بن جمعة، رواية "دنيا" لمحمود طرشونة بداية تساؤلات ونهاية منفتحة "كتابات معاصرة"، م٧، ع ٢٥، ص ١٠٣.

(٢) برادة، محمد، الرواية أفقاً للشكل والخطاب المتعددين، مرجع سابق، ص ١٢.

(٣) الفاعوري، عوني صبحي، مؤنس الرزاز: الرجل الذي لم يرحل "أحياء في البحر الميت نموذجاً" "المجلة الثقافية"، ع ٥٦، عمان، ٢٠٠٢م، ص ١٠٥.

(٤) جمعة، حسين، سرديات الموجة الجديدة، مجلة "أفكار" ع١٧١، عمان، ٢٠٠٣م، ص ٤٨.

(٥) فــرويد، ســيجموند، محاضرات تمهيدية جديدة في التحليل النفسي، ترجمة: عزت راجح، مكتبة مصر، القاهرة، ١٩٩٥م، ص ٣٠.

وينبغي التأكيد أنّ الحداثة العربية ارتبطت "ارتباطاً مباشراً بما حدث في بنى المجـتمع العربـي على كافة الصعد من منظور أولاً، وبهزيمة مشروع أو مشاريع الفكـر العربي على اختلاف مناهج هذا المشروع. وقد نتج عن هذه الهزيمة تصدّع فـي الـذات العربية وتفسّخ وتسيّب لا حدود له"(١). فبعد هزيمة حزيران صار الفن الروائي يبدع أشكالاً جديدة بعيدة عن المنطق يكشف فيها الروائي عن أعمق الحقائق النفسـية، ويمـيط اللثام عمّا هو كامن ومتوار، لذلك حاول مبدعو الرواية "أن يبثوا العالم أشواقهم الدافئة لكي يحرروا هذا العالم من بروده وسكونه"(٢).

وفـي ظل هذه التحولات ليس غريباً أن يصبح "الزمن (اللاواعي) من أحلام وهـواجس واستبطان واسترجاع، ضرباً من هلوسة يشتبك فيها الماضي والحاضر في لحظات الإدمان"(٣).

لقـد شـرع عـدد من كتّاب الحساسية الجديدة في إبداع طرائق جديدة في التعبيـر والأدوات والخروج على النسيج التقليدي للرواية العربية. وتشمل الحساسية الجديـدة، ذلك الجيل من كتاب القصة القصيرة ومن روائيين ظهرت نصوصهم مع بدايـة السـتينيات وأخـذت تتنامى مع العقود الثلاثة التالية، بدرجات متفاوتة وفي مسـارات متبايـنة ومتقاطعة(٤). ويتجلى ذلك في رواية "تجاعيد الأسد" لعبداللطيف اللعبـي، ورواية "الخبز الحافي" و "الشطار" لمحمد شكري و "وليمة لأعشاب البحر" و "مرايا النار" لحيدر حيدر و "شرق المتوسط" لعبدالرحمن منيف، و "اللجنة" لصنع الله ابراهيم وغيرهم(٥).

وتبدو الحداثة بمختلف أشكالها محاولة للوصول إلى أسلوب جديد ومبتدع وقد تغـيّت الكـتابة الجديـدة استحداث آليات، منها مساهمتها في تخلق خطاب شامل،

---

(١) مجموعة مؤلفين، الرواية في الأردن، أوراق ملتقيات عمان الإبداعية ملتقى الرواية في الأردن، منشورات اللجنة الوطنية العليا لإعلان عمان عاصمة للثقافة العربية، ٢٠٠٢م، ص ٨٣.

(٢) حـنورة، مصـري، علم نفس الأدب وتربية الموهبة الأدبية دروب العبقرية وعطايا المبدعين، م٢، دار غريب، القاهرة، ٢٠٠٢م، ص ٢٦٣.

(٣) الموسوي، محمد جاسم، دراسة في الأساليب الروائية الإنسان في رواية "الرجع البعيد" لفؤاد التكرلي، مجلة "الفكر العربي المعاصر"، العددان (١٨-١٩) شباط/ آذار، ١٩٨٢م، ص ٢٢٧.

(٤) عبدالمجيد، شحات، بلاغة الراوي في روايات محمد البساطي، مرجع سابق، ص ٥.

(٥) الخضور، جمال الدين، المعرفي، في الأدب تجليات الحداثة في المعادلات الروائية، مجلة "كتابات معاصرة"، م ٦، ع ٢١، أيار، ١٩٩٤م، ١٠١.

وتكسير خطية مد وبنية أو ميثاقه، بحيث لم يلتزم هذا الفعل بالوظيفة المرجعية الهادئة أو البيضاء، بل الواقعية أحياناً، أو المتخيلة أحياناً أخرى[1].

غير أنّ "الحساسية الجديدة لا تنظر إلى الشكل إنما تتجاوز ذلك كلّه لكي تصبح رؤية للعالم وموقفاً وطريقة للنظر إلى عناصره"[2]. إن الشكل في الحداثة لا ينفصل عن المضمون، لأنّ الشكل في العمل الإبداعي دلالة خاصة يساعد في تشكيل المضمون العام. وحينئذ لا يكون التجديد "قضية هامشية تتعلق بالشكل الخارجي لكنها قضية فلسفية تقوم على نظرة الإنسان إلى الوجود/الإنسان والمجتمع"[3].

إنّ "الحداثة بالنسبة إلى الروائي، هي الإبداع، أو على الأصح أن يجد نفسه في الإبداع، كيف يحوّل النصوص إلى ذاكرة يستشرف بها احتمالات غير متوقعة، ظاهرها تخييل وباطنها وعي ممكن بحاجة إلى تأويل"[4].

إنّ تعامل الروائي غالب مع الرواية جاوز المفهوم التقليدي لهذا الشكل من الكتابة، ذلك أنّ التجريب هو "مجال ذو حدود متحركة يسم حالة التناقض بين القائم وما يجب أن يكون بين القديم المهزوم المجزأ، المتشظي، والممكن القادم الموحّد"[5].

وتجدر الإشارة إلى أنّ مغامرة التجريب تتطلب "خرق الكتابة الخطية وتعويضها بأخرى تقوم على الانزياحات الممعنة في عموميتها، بمعنى أنّ هذا الاستشكال الفني -الجمالي لا يقبل ضمن حداثة الرواية نموذجية الشخصية، ولا مفهوم الحبكة الكلاسي، ولا التتابع الزمني العادي"[6]. ذلك أن الكتابة الجديدة تتعدد أشكالها فهي تتخذ شكل السير ذاتي، وليس مستغرباً أن يبرز فيها طابع التخييل

---

(١) صولة، محمد، المحكية الروائية في المغرب "لعبة النسيان" لمحمد برادة "أوراق"، لعبدالله العروي "سر البهلوان" للبشير القمري، مجلة "كتابات معاصرة"، م٩، ع٣٥ (تشرين الأول- تشرين الثاني ١٩٩٨م)، ص ١٠٨.

(٢) صالح، فخري، الحساسية الجديدة والكتابة عبر النوعية مشكلة التجنيس الأدبي (عند روائي وناقد تجريبي)، مجلة الأداب، العددان (١-٢) السنة الخامسة والأربعون، كانون الثاني (يناير) ١٩٩٧م، ص ٧٢.

(٣) الزين، نور الدين، التراث: مازق الأسطورة بين الأنا والذات قراءة أولى في "عرس الزين" كتابة الانشطار والتشظي التاريخي "كتابات معاصرة"، م١١، ع٤١، (آب- أيلول ٢٠٠٠م، ص ٨٦.

(٤) العلام، عبدالرحيم، سؤال الحداثة في الرواية المغربية، أفريقيا الشرق (د.ت)، ص ٨٣.

(٥) الخضور، جمال الدين، المعرفي في الأدب تجليات الحداثة في المعادلات الروائية، مرجع سابق، ص ١٠٠.

(٦) صولة، محمد، المحكية الروائية في المغرب، مرجع سابق، ص ١١٠.

وشـــعرية الخطاب وأسطرته، فتوظف أسلوب التداعي حيناً، وتستعير تقنيات السينما والتحليل النفسي في أغلب الأحيان. ويكون "البعد النفسي إحدى العلامات البارزة في خط سير العملية الإبداعية"(١).

وتســـعى الـــرواية التجـــريبية إلى "البحث الدائم عن أشكال التعبير السردية بعفـــوية يراد بها مقاربة الواقع كما هو، لا الواقع كما ينظر له"(٢). ويكون التجريب مشـــروطاً "بـــثقافة المـــبدع المنفـــتحة باستمرار على حقول الإبداع الثقافي العالمي والواقـــع"(٣). ويضع التجريب القارىء أمام "شكل معين هو خلاصة فكرة ما، فكرة البحث عن شكل يستوعب دلالتها"(٤).

إنّ المـــتأمل في تقنية الكتابة عند غالب هلسا يرى أنّه يراوح شكلاً ومضموناً بـــين تقنـــيات الرواية الكلاسيكية والحداثية، من حيث أساليب السرد وموقع الرواة، ويمكـــن القول، إنّ أعماله تنخرط ضمن تيار التجريب الذي يسعى إلى تشكيل نص سردي له سماته الخاصة.

لقد أفاد غالب من تقنيات السرد التقليدية فاستعمل صوت الراوي الغائب الذي يقوم به راوٍ عليم هو المؤلف نفسه، وصيغاً سردية حديثة يغلب عليها أسلوب السرد الذاتـــي بصوت المتكلم إذ تكون "الذات هي موضوع السرد"(٥)، بالإضافة إلى تعدد الضـــمائر واســـتعمال أدوات علم النفس مثل، الحلم والتشظي والتداعي والتذكر، إن "التشـــظي والتجـــزيء، والتشـــذر وما يجري مجراها من تمزق السردية وانفصام التسلسل الروائي خصيصة سائدة في رواية الحداثة العربية"(٦).

(١) حـــنورة، مصـــري، علم نفس الأدب وتربية الموهبة الأدبية دروب العبقرية وعطايا المبدعين، م١، دار غريب، القاهرة، ١٩٩٨م، ص ٧١.

(٢) الكيلاني، مصطفى، التجريب في نماذج من الأدب الروائي التونسي، مجلة "فصول"، م ١٢، ع ١، ربيع ١٩٩٣م، ص ٩٩-١٠٠.

(٣) الكيلاني، مصطفى، تاريخ الأدب التونسي سلسلة الدراسات الأدب الحديث والمعاصر إشكاليات الرواية، المؤسسة الوطنية للترجمة والتحقيق والدراسات، بيت الحكمة، ١٩٩٠م، ص ٢٢٩-٢٣٠.

(٤) عـــبد جاسم، عباس، قضايـــا القصة العراقيـــة المعاصرة "دراسات نقدية"، دار الحرية للطباعة، بغداد، ١٩٨٢م، ص٦٥.

(٥) بورنوف، رولان وأوئيلية رويال، عالم الرواية، مرجع سابق، ص ٧٩.

(٦) الخـــراط، إدوار، أصوات الحداثة اتجاهات حداثية في القص العربي النصوص الكاملة لدراسات ألقيت في معهد العالم العربي، باريس، دار الآداب، بيروت، ١٩٩٩م، ص ٦٩.

لقـد حاول كتّاب الحداثة أن يجدوا للذات في الأعمال الروائية دوراً، وقد تم ذلـك في استدعاء الأنا في الكتابة واتخاذ الذات موضوعاً لها عن طريق البحث في الماضي ومساءلة الروح، واتجهت الرواية الجديدة إلى التمرد على الروائي والراوي العارف بكل شيء، واستعانت بتقنيات سرد تمنح الخطاب الروائي القدرة على إخفاء الراوي.

ولعـلّ ما يلفت الانتباه هو غياب الراوي التقليدي، إذ صار الروائي يتحدث عن نفسه وبصوت الغائب بوصفها ذاتاً منفصلة متخذاً لها موضوعاً للحكي والتأمل. وهنا "تتضخم مشكلة الذات لتغطي كل جوانب الساحة وتصبح المفتاح السحري لحل مشاكل الإنسانية"(١). ويلمس هذا الأمر عند غالب حينما يستعمل تقنية الراوي الغائب ليكون أكثر جسارة في تناول ذاته.

ويُعـد اسـتعمال صوت الغائب نوعاً من التجديد فهو يحكي عن ذاته ويدخل إلى بواطن هذه الذات ويعبّر عن أفكارها، ويرسم أحلامها ويبوح بهواجسها ويفصح عن مشاعرها "وقد تعبر الشخصية المستغرقة في ذاتها عن طموحها وعن إحساسها بالعجز بواسطة أحلام اليقظة"(٢).

لقد نوّع غالب هلسا في تناوله الراوي، لأنّه من الصعب أن يتقيد العمل براوٍ معين، بل من الأجمل أن تتنوع الضمائر، ليبدو العمل أكثر إقناعاً للمتلقي، وأتاح أنا السـارد للروائي أن يغوص في أعماق الذات ويكشف أسرارها، وقد يوحي صوت المتكلم "بانضمام العمل إلى رواية السيرة الذاتية التي يحدث فيها تطابق بين الراوي وبطل الراوية، وتكون "أنا" الكاتب هي نفسها "أنا القص(٣).

وكـان يعـتقد غالب أنّ من وظيفة المؤلّف أن يكشف عن هذا العالم الخفي والعمـيق وكـان هذا لا يتحقق إلاّ بتقنية السارد "أنا"، من هنا وظّف الأحلام، وارتد

(١) الزين، نور الدين، مرجع سابق، ص ٨٧.
(٢) العـبدالله، يحيـى، الاغتـراب دراسة تحليلية لشخصيات الطاهر بن جلون الروائية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ٢٠٠٥م، ص ٣٩.
(٣) صـالح، فخري، أفول المعنى في الرواية العربية الحديثة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ٢٠٠٠م، ص ٨٨.

إلـــى الطفــولة ليعــيد بناء الوجود الفردي، ويصل إلى مستوى الحداثة عبر الحلم والهذيان والبوح.

ونتــيجة لهــذا التطور الذي طرأ على جنس الرواية، لم يعد الروائي يتحدث عن الأشياء إلاّ بحدود علم الراوي ولم يعد -كما هو الحال في الراوي العليم- ينتقل مــن زمــن إلى زمن ومن مكان لآخر، بل صار مطلوب منه أن يتحدث عمّا يراه ويشــاهده فقــط، وهــنا ضاقت المسافة ودخلنا في الذات المفردة، فتضخمت الذات وأصــبح الراوي هو المركز وتضخم كذلك موقع الأنا في العمل الروائي، لأنّه كلّما عظــم دور الأنـــا غاب الموضوع وخفت دوره في العمل الإبداعي وصار المؤلّف يــرى كيفية تأثير الحياة في الذات المفردة، لذا ظهر ما يسمى بالتداعي والمنولوج، وهنا يتجلّى غالب، لأنّ رواياته قائمة على السرد الذاتي "الذي يحتفل بالذات الفردية ويستنطقها"(١).

لقــد كان كلّ ما يشغله هو أن يعبّر عن ذاته ورؤيته لدور الرواية، لأنّه يرى أنّ وظــيفة الــرواية أن تكشف العالم الروائي وجزءاً منه، ومما يساعد على ذلك، البوح والاعتراف والأحلام فهذه وسائل لا غنى عنها.

لماذا كان صوت الغائب هو المسيطر على الرواية؟

ثم لماذا انتقل إلى صوت المتكلم؟

كــان للمجتمع العربي حضور كاسح، إذ كانت القضية العامة تفرض نفسها. وصارت الذات المفردة بعد هزيمة حزيران مهمة، وبدت هذه الذات هي الهمّ الفردي لأنّهــا مركــز الكون. وبظهور الحداثة صار الروائي يبدع أشكالاً جديدة بعيدة عن المــنطق ليكشــف فــيها عن أعمق الحقائق النفسية، وصارت "النفس الإنسانية هي الرحم الذي يحتضن جميع العلوم والفنون"(٢). لأنّ هذا النوع من الكتابة يكون قادراً علـــى إعادة بناء العالم وعلى استيعاب حركة الواقع الذي تشابكت أحداثه وتداخلت

---

(١) عبدالكــريم، عبدالمقصود، المشروع القومي للترجمة جاك لا كان وإغواء التحليل النفسي، المجلس الأعلى للثقافة، ١٩٩٩م، ص ١٣٦.

(٢) يونــغ، ك. غ، علم النفس التحليلي، ترجمة وتقديم: نهاد خياط، ط٢، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سوريا ١٩٩٧م، ص ١٥٩.

أزمنـــته وألغــيت داخلـــه الحدود. وهنا يقفز السؤال الآتي إلى الذهن: إلى أي مدى استطاع غالب أن ينفذ إلى الذات في رواياته؟

لقد كانت الكتابة تنصب على الموضوع، وكان الراوي يتولّى السرد باعتماده علـــى صوت الراوي الغائب. ومن الملاحظ أنّ الرواية مرّت بمراحل مختلفة منها، استعمال الروائي للراوي العليم، ومما يميز روايات غالب هلسا هو حديثه عن نفسه بصـــوت الغائـــب، إذ صـــار الـــراوي العلـــيم هو نفسه البطل لكنه لم يكن سارداً موضوعياً فقط، بل كان يحكي نفسه.

وفـــي المرحلة الأخرى صار الروائي يتحدث عن نفسه بصوت الأنا فلم يعد يتحدث عن الأشياء إلاّ بحدود علم الراوي، وهذا أدّى إلى ظهور الراوي المفرد عند غالـــب، فـــبدأ يحكـــي أوجاعه، وكيف تتأثر هذه الذات وتتهمش وتكون قادرة على محاكمـــة الواقـــع الاجتماعي. ومن هنا تغيرت الكتابة وأصبحت بلا أفق، وصارت الرواية متشظية بسبب الانتقال من الموضوع إلى الذات. ويمكن للقارىء أن يلتمس بوادر هذه الحداثة –بشكل واضح– في رواياته عبر تقنيني الأحلام والتشظي.

١ - تقنية الأحلام

تبـــرز معالم الحداثة عند غالب هلسا في تجاوزه السرد التقليدي إلى كثير من الأساليب المرتبطة بالتحليل النفسي والتداعي وتنويع الخطاب. ومن اللافت أن تحمل رواياته إسهامات جديدة تبرز بشكل خاص في تقنية الأحلام التي تنهض داخل السرد بمهمـــة الكشف عن عالم اللاشعور. ومما يميّز "جوهر الحلم هو حصول الإنسان لا شعورياً في الحلم على ما هو مضنون عليه به في الحالة الشعورية"[١].

ويعكـــس الـــنكوص إلى الحلم عنده التأزم الدرامي الذي تعيشه الشخصيات. يقول غالب:

---

(١) فرويد، سيجموند، مساهمة في تاريخ حركة التحليل النفسي، ترجمة: جورج طرابيشي، ط٢، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٨٢م، ص ٧٥.

"الحلم عندي لا أحد يفهمه أو يشير إليه إلا عندما يكتبون عن أعمالي مع أنّ هناك كثافة في الحلم وغرابة عندي"(١).

ويلجأ غالب إلى تقنية الحلم بوصفها تجلياً حداثياً يهدف إلى التعبير عن الذات وإعادة حالة التوازن النفسي لها، ويشكّل الحلم جزءاً هامّاً من إمكانات الكتابة القصصية والروائية عنده "والملاحظ أن الحلم يتحد بالواقع، فيصبح امتداداً له وأداة لبلورة مجرياته وتطوراته"(٢). وتتيح هذه التقنية للشخصية أن تنزاح عن واقعها، كما أنّ اللجوء إلى الحلم هو تدمير للواقع وكشف عن تعقيده لأنّ "الأحلام عقدة نفسية أو إشباع وهمي"(٣). ويهدف المؤلّف عن طريق الحلم إلى التعويض عن الواقع المشروخ وتحقيق التواصل بين الفرد والمجتمع.

ويرى يونج أنّ وظيفة الأحلام الأساسية هي أنّها تحاول أن تعيد التوازن السيكولوجي، وذلك "بإنتاج مادة حلمية، تعيد بطريقة ذكية، تأسيس المعادلة النفسية بكاملها، وهذا ما ندعوه بالدور التكميلي أو (التعويضي)" (٤).

وتُعدّ رؤية الحلم من أبرز التقنيات في كتابات غالب الروائية، كما تعدّ خروجاً عن السياق وعن الحياة الروتينية. لقد وصل أبطال غالب إلى مرحلة الانهيار العصبي فجاءت الأحلام جميعها "تحقّق الرغبات"(٥) المفتقدة عندهم.

ويلجأ الروائي إلى تقنية الحلم للهروب من الواقع المفعم بالمتناقضات ليعيد توازنه الذي فقده، وبذلك يكون الحلم تعويضاً عن الواقع ومعادلاً نفسياً له.

وتستمد تقنية الحلم عناصرها من حياة البطل. فالرغبة بالخروج من العزلة تتجلى في الحلم وأسلوب البوح، إذ يتخذ البوح عن الذات شكل الحلم. والروائي

---

(١) الشريف، حنان، مجلة "الكفاح العربي" اللبنانية في ١٩٨٩/٤/٣م، ص ٣٩.
(٢) المسعودي، محمد أحمد، الزمن والكينونة الفانتازا المشهدية الغرائبية في زمن عبدالحليم، مجلة "كتابات معاصرة"، م٨، ع ٢٩، كانون الأول ١٩٩٦م، كانون الثاني ١٩٩٧م، ص ١١٠.
(٣) فرويد، سيجموند، محاضرات تمهيدية في التحليل النفسي، ترجمة: أحمد عزت راجح، مراجعة، محمد فتحي، ط٣، مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٨٧م، ص ١٧.
(٤) يونغ، ك.غ، الإنسان ورموزه، سيكولوجيا العقل الباطن، مرجع سابق، ص ٣٤.
(٥) فرويد، سجموند، محاضرات تمهيدية في التحليل النفسي، مرجع سابق، ص ٢٥.

يشـــكل أشخاصه "انطلاقاً من عناصر مأخوذه من حياته الخاصة، وإنّ أبطاله ما هم إلا أقنعة يروي من ورائها قصته ويحلم من خلالها بنفسه"[١].

وتمـــارس تقنـــية الحلـــم نوعاً من الكشف عن دواخل الشخصية ونوعاً من التعرية لأن "الأحلام، مثل كافة أنماط العرافة، تكشف عن الحقائق النفسية"[٢].

وتظهـــر الأحـــلام عند غالب بوصفها حيلة سردية يلجأ إليها للتعويض عما يفـــتقده فـــي الواقـــع، ويلمـــح قارىء غالب أنّ معظم الشخصيات تمارس الأحلام والكوابـــيس وتـــتخذها وســـيلة لمواجهة الواقع الذي "يتفلت أو يتجاوز حدوده محققاً تجلياته التي تحتكم إلى ما هو تخييلي"[٣].

ويأتـــي جـــزء مـــن هذه الأحلام على شكل تداعيات وأحلام يقظة، وبعضها الآخر يتخذ شكل كوابيس مرعبة.

-٢-

يختار الروائي تقنيات فنية توصله لخدمة نصّه. ويُعدّ الراوي إحدى التقنيات المهمـــة فـــي الـــرواية. وهو ركن أساسي في الخطاب السردي ينهض بمهمة سرد أحداث النص انطلاقاً من رؤية محددة.

فالأحـــداث " لا يمكـــن أن تـــروي نفســـها"[٤]. ويمكن تعريف الراوي بأنه "الشـــخص الـــذي يروي الحكاية، أو يخبر عنها، سواء كانت حقيقية أم متخيلة، ولا يشترط أن يكون الراوي اسماً متعيناً، فقد يكتفي بأن يتقنع بصوت أو يستعين بضمير ما، يصوغ بوساطته المروي"[٥].

(١) ميشال، بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، مرجع سابق، ص ٦٩.
(٢) ماجـــي، هايـــدومايكل ماكجنس، يونج، ترجمة: محي الدين فريد، مراجعة وإشراف وتقديم: إمام عبدالفتاح إمام، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ٢٠٠١م، ص ٧٥.
(٣) السامرائي، ماجـــد، تجليات الحداثة قراءة في الإبداع العربـــي المعاصر، الأهالي، دمشق، ١٩٩٥م، ص ١٣٥.
(٤) تـــودوروق، تـــزفيطان، الإنشائية الهيكلية، ترجمة: مصطفى التواتي، مجلة "الثقافة الأجنبية"، ع٣، السنة الثانية، خريف، ١٩٨٢م، ص ١٢.
(٥) إبراهيم، عبدالله، السرديـــة العربية، ط٢، المؤسســـة العربيـــة للدراسات والنشر، بيروت، ٢٠٠٠م، ص ١٩.

وقد يحمل الراوي سمة "الخالق الوهمي للعالم الروائي. فالراوي هو دور تقمصه الكاتب، فأصبح أشبه ما يكون بالممثل المطالب بتأدية دور كتبه بنفسه ولم يعد له غيره"(١).

ويحاول الراوي أن يكون "قناعاً يرتديه الكاتب ليكون الوسيط بينه وبين القارئ ويتوسل به للانتقال من العالم الحقيقي الذي يعيشه إلى العالم التخييلي الذي يصفه داخل العمل الروائي"(٢). لأنّ المتلقي في النص الروائي لا يكون "بإزاء أحداث أو وقائع خاصة، إنّما بإزاء أحداث تقدّم على نحو معين"(٣).

وقد أفاد الخطاب القصصي والروائي عند غالب من تقنيات السرد الحديث، وغلب على نصوصه أسلوب السرد الذاتي بصوت المتكلم. غير أنّ استعمال صوت المتكلم قد يوحي للقارئ أنّ ما يقرؤه هو سيرة ذاتية للروائي. وإذا ما برز حضور صوت المتكلم فثمة تنويع جمالي في خطابه السردي يتمثل في بروز صوت الغائب الذي يتوسله الراوي في مخاطبة ذاته. وقد يكون التنوع في أساليب السرد التي يلجأ إليها غالب هي من سمات الحداثة، ونظراً لخصوصية النص الروائي العربي الحديث المنفتح على أشكال التجريب، فإنّ نصوص غالب تبرز فيها تجليات الحداثة التي قد تكون علامة فارقة في نصوصه، ويعكس التنوع في التقنيات السردية سعيه إلى أن يكون له صورته الخاصة وطابعه المميز "إنّ تعدد أشكال التعبير الأدبي وتنوعها غير المتناهيين ليسا بقادرين على أن يحجبا عنا تماماً شخصية الكاتب باعتباره قوة موحدة ورغبة في التجلي عارمة"(٤).

إنّ الخطاب الروائي عند غالب يمكن تأطيره على مستوى الحلم والتداعي والتذكر والتشظي، وفيه يتم استرجاع أحداث ماضية مثل القرية والطفولة والسجن والحزب وغيرهما.

---

(١) العمامي، محمد، الراوي في السرد العربي المعاصر، دار محمد علي الحاجي، صفاقس، ٢٠٠١م، ص ١٣.
(٢) العتابي، سعد، الملحمية في الرواية العربية المعاصرة، دار الشؤون الثقافية العامة "آفاق عربية"، العراق، ٢٠٠١م، ص ١٥٤.
(٣) تودوروف، تزفيطان، الشعرية، مرجع سابق، ص ٥١.
(٤) ماي، جورج، السيرة الذاتية، مرجع سابق، ص ١٩٢.

يتجلّى الراوي في روايات غالب بوصفه شخصية مركزية تتكلم عن تجربتها وتحتشــد حولها عناصر البنية السردية منشئة نوعاً من السيرة الذاتية –على حسب تــوهم القارئ– لبطل بائس فقد إيمانه بمجتمعه. ولعلّ الصدمة النفسية التي يصاب بها البطل جاءت نتيجة لحالات الإحباط واليأس والفشل المتكرِّرة على الأصعدة كلّها –ولذا تبدو الأشياء في نظره مشوشة وملبسة هي الأخرى وفاقدة لتوازنها.

ويأتــي الحلــم ليعوِّض عن حالة الفشل تلك. وليحقِّق "غاية، لكن هذه الغاية ليســت حياة الشخص كلّها، إنّما ذلك الجزء الذي يعيش المرء فيه أثناء يقظته"[١]. وتقــوم الأنــا بإحداث التوازن المطلوب بين العناصر الواعية وتلك اللاواعية داخل النفس"[٢].

ويــبدو الــراوي/ الــبطل في رواية "الضحك" ذا مسحة كافكاوية تولد الحلم والكابــوس. وتخلــق واقعاً من الحلم والاستيهام. ويكون "عنصر الإيهام هو خاصية تحكــم تــزامن الأحداث بقصد الرفع من حدة التوتر لدى المتلقين لاستيلاء الإدهاش والحيــرة"[٣]. ويكون صوت الراوي هو صوت البطل إنّه بطل مأزوم ووحيد تختلط فــي ذهنه كوابيس مرعبة. فهو يحلم ويرى في أحلامه جلادين ومحقِّقين يطاردونه في كلّ مكان. يقول:

> **"حلمت انني اسير في شوارع مسقوفة، تشبه الانفاق. والظلمة في داخلها كانت سوداء حالكة، وصديقي الذي اسمع صوته ولا اراه، كان يقهقه: جسنا طويلا في تلك الانفاق الكابوسية"[٤].**

يحضــر صوت المتكلم في المقطع السابق، ويبدو أنّ البطل يسرد حلمه الذي يجسّــد ذروة معاناتــه، وينظــر إلــيه من خلال ذاته، فالبطل محاصر من الداخل والخــارج وتنتابه الكوابيس في حالتي اليقظة والحلم. ومن الملاحظ أنّ البطل يرتكز

---

(١) فورستر، إ.م. اركــان الرواية، ترجمة: موسى عاصي، جروس بــرس، طرابلس، لبنان، ١٩٩٤م، ص ٤٣.
(٢) فرويد ، سيغموند، مساهمة في تاريخ حركة التحليل النفسي، مرجع سابق، ص ٩١.
(٣) حليفي، شعيب، مكونــات الســرد الفانتاسيتكي، مجلة "فصول"، م١٢، ع١، القاهرة، ١٩٩٣م، ص ٦٧.
(٤) الضحك، ص ١٤.

في حكايته على صوت المتكلم، ليخلق بدوره حكياً ذاتياً مرتبطاً بالحلم ويسمح بتدفق الخـيال إلـى جانب هواجس الذات، لقد وجد الراوي/البطل نفسه يسير في كابوسه ضمن نفق طويل فقد فيه صديقه. وهذه إشارة ربّما إلى العزلة الإنسانية التي يعيشها مثل "انعدام مشاعر القدرة وفقدان الإحساس بالأمن"(١). وهنا تزيح تقنية الحلم الستار عـن (الأنا) لتبرز الإحساس بالضياع والتوجس بالإخفاق. ويعاني الراوي/البطل من حالـة مرضية تتمثل في الهوس النفسي الذي يجعله ينسلخ عن واقعه نتيجة إحساسه العبثـي بعـدم جـدوى الواقع، لذا حاول الهرب من رعب العالم الداخلي لكنه حين يصـحو تلاحقـه الكوابـيس، ويجـد المحقـقين الثلاثة أمامه، ويستمر في أجوائه الكابوسية، ويبقى يعاوده ذلك الحلم المفزع.

لقدا ستطاع المؤلّف أن يجعل من (الأنا) بطلاً واحداً لنصه، وعنصراً فاعلاً، فاسـتخدم الأحـلام لتجسيد الجو الكابوسي الذي يكشف فيه عن مخاوف الشخصية وشعورها بالمطاردة من القوى التي تلاحقها.

وتشكّل الأحلام في "الضحك" بنية كابوسية تلح على البطل الذي يطارده حلم فظـيع. وبذا يصبح الحلم الغريب خروجاً عن المألوف ويتحول الغرائبي إلى وسيلة "ضـد المسـخ والتشويه والتدجين، وصرخة ضد استلاب الإرادة الإنسانية والحرية الفـردية وفضـحاً لمظاهـر القسـوة والعنف التي يتعرض لها الفرد في المجتمع المعاصـر"(٢). وهـنا يحضـر صوت البطل الذي يعكس عبر تأملاته كلّ ما فعلته الأحـداث مـن أزمة نفسية عميقة مرّ بها ففجرت دواخله وجعلته يكشف عن العالم الداخلـي لذاته. ويستعين بالحلم وتتداعى له المعاني فيما يشبه الهذيان فحينما أغلق بـاب غـرفته، أتاه الحلم وانساق وراء تصويره لحضور المرأة البغي وفرحته بها. يقول:

"كنت ملقى على السرير اشم *الرائحة التي* خلفتها البغي وراءها. رائحـة جسـد لم يعرف الاغتسال مـن زمـن طـويل، في هـذا الحر المهلك، وعطر الياسمين، وطعم النعناع الذي خلفه اللبان الذي كانت تمضغه"(٣).

---

(١) نجم، خريستو، في النقد الأدبي والتحليل النفسي، مرجع سابق، ص ٦٨.

(٢) فاضـل، ثامر، جدل الواقعي والغرائبي في القصة القصيرة في الأردن، أوراق ملتقى عمان الثقافي الثاني، عمان، ١٩٩٣م، ص ١٢٢.

(٣) الضحك، ص ١٣.

تصور الفقرة السابقة كابوساً يبين هواجس البطل، وتدور أحلام اليقظة حول المــرأة المشــتهاة لتكون رمزاً للأمل المنشود والغائب الذي لا يتحقق. وهنا تمارس تقنــية الحلم نوعاً من الكشف والتعرية إذ يتوحد الراوي بالشخصية، ويكون "الراوي هو البطل يحكي قصته فيحلّل ويسقط المسافة بينه وبين ما يروي"(١).

ويحــاول الــبطل أن يهــرب من رعب العالم الخارجي فينتقل إلى الكوابيس المرعبة للعالم الداخلي، ويبقى الحديث الداخلي الذاتي يحمل خصوصيته، فهو يجسّد عمــق العلاقـــة الحميمية التي تربط بين الراوي والطفل. إنّ علاقة الراوي بالقصة "تتجلّــى فــي الموقف الذي يتخذه الراوي من موادّ قصته، أو بالأحرى من أحداثها وأشخاصها ومن علاقات الاثنين معاً"(٢). يقول:

"ما زلت أرى ذلك الطفل مقرفصاً على الجبل، مستغرقاً في البكاء. أراه من مختلف الزوايا، مـن سفح الجبل يبدو كشاهد قبر. من الجو كطائر حط ليستريح، مـن قمة جبل آخر ككتلة ضئيلة مرتعشة وسط شفافية زرقاء. حلمت مرة أن قدمه انزلقت فهوى... صحوت مرعوباً وأنا أراه يرقد دامياً ممزّق الثياب في قاع العالم"(٣).

تــروي الفقــرة السابقة سيرة حياة البطل وطفولته وهي سيرة يرويها البطل نفســه عبــر سرد ذاتي، وبصوت المتكلم بشكل يجمع بين الحلمي والمحكي فيحقق البطل بذلك مسافة جمالية يحطم فيها الإيهام بالواقع. وهكذا تنسحب الأنا مما تروي ويحصــل نوع من الإزدواج في الذات المتكلمة عن نفسها، ويصبح المروي عنه هو الطفل/ غائب. فيروي عن نفسه بصوت الغائب. وهذا ينتج عن حالة الانشطار التي حــدثت للشخصــية فيــتحدث عن نفسه كأنّه يتحدث عن شخص آخر. "إنّ الغائب المستعار ينبغي ألاّ يغري بالنية الطيبة عن تجرد الذاتية من النرجسية"(٤). إنّ حديث المؤلّــف عن نفسه بصوت المتكلم يشكّل تحوّلاً هامّاً في النص الروائي من صوت الأنـــا الذي بدأ به في بداية المقطع ليؤكّد اندماج الضميرين الأنا والغائب في تجربة

---

(١) العيد، يمنى، تقنيات السرد الروائي، مرجع سابق، ص ٩٢.
(٢) أبو ناضر، موريس، الألسنيّة والنقد الأدبي في النظرية والممـــارسة، دار النهار، بيروت، ١٩٧٩م، ص ١١٧.
(٣) الضحك، ص ١٨٢.
(٤) برادة، محمد وآخرون، الراوية العربية واقع وآفاق، مرجع سابق، ص ٣٢٤.

واحـــدة تحمـــل المعانـــاة. ولعلّ السرد بصوت الغائب أتاح للمؤلف قدراً كبيراً من الإمكانات لا كتناه الذكريات المختزنة داخله.

وتســـتخدم الرواية تقنية الحلم لإضاءة كيان الشخصية الداخلي، فتظهر قريبة مـــن المتلقـــي. ولعـــلّ المـــزج بين الحلم والكابوس والهذيان يساعد في تلوين عالم الشخصية واستظهار أدق الخفايا مخبراً عن تعرض الشخصية لكوابيس مرعبة. فها هـــو الحلـــم الممـــزوج بالكابوس والهذيان، وتزداد حالة البطل سوءاً فيصبح أسير كوابيسه وهلوساته. يقول:

> **"في الليل حلمت انني اطير بلا توقف، فوق المقطم، حي القلعة، وانا احاول ان اتعلق بمآذن المساجد ولكن دون جدوى. تبينت بعد قليل انني اطير فوق القرية"(١).**

يـــبدو الـــراوي /البطل في المقطع السابق عاجزاً، فيحلم بأنّه يركض، ويحلم بأنّـــه يطيـــر فوق القرية. ويشكّل الحلم العمود الفقري في الراوية "بيد أنّ البطل في أحـــلام اليقظة هو -على الدوام- الحالم نفسه، إمّا بصورة مباشرة، وإمّا عن طريق التماهي الصريح مع شخص آخر"(٢). ويرمي المؤلّف بذلك إلى تأكيد مفهوم الراوي البطل، لذا نراه يستخدم وسائل لغوية توهم على مستوى المتخيل بأنّ الراوي يتماهى فـــي شخصـــية تـــروي مباشرة بنفسها بصوت الأنا. ويشير المقطع السابق إلى أنّ الراوي/البطل يتولى السرد بصوت الأنا. فالمؤلّف هو الراوي الذي يكون جزءاً من الأحداث.

وتتوالـــى الأحلام على البطل في بغداد، ويفقد نادية التي كانت تمثل له حلماً منشوداً. فيدخل في عالم الكوابيس ولا يبقى أمامه سوى البكاء. يقول:

"أي معنـــى يبقـــى لي لو هجرتني نادية"(٣). ويدخل عالم الأحلام ويتخيل أن نادية تقضي معه شهر العسل في بغداد فبعد أن أضاعها راح يبحث عنها في الأحلام

---

(١) الضحك، ص ٢٩٦.
(٢) فرويد، سيجموند، نظرية الأحلام، مرجع سابق، ص ٢٥.
(٣) الضحك، ص ٨٥.

وهنا يمزح الراوي بين صوت الغائب وصوت المتكلم ليلخص تجربة البطل عن طريق الحلم. فتتداعى له صور جميلة وهو يتخيل شهر العسل مع نادية. يقول:

"وفي بغداد سنقضي شهر العسل. سينتظرنا الاصدقاء في مطار بغداد، سنسكن في فندق السندباد، نتناول إفطارنا في حديقته. في المساء سوف نسير نحو الباب الشرقي ونجلس في الحدائق المطلة على دجلة في شارع "ابو نواس"[(١)].

إنّ المتأمل في المقطع السابق يلمح التحليق في عالم الحلم. ويبرز صوت (نحن) ضمير الجمع المتكلم الذي يحقق حضوراً مكثفاً في النص. وهنا يزداد حزن البطل ويصبح أسير كوابيسه وهلوساته. يقول:

"مدت يدها امسكت بيدي اخرجتني من الماء، لما جذبتني إليها دون ان نتبادل كلمة واحدة. تمددت على ظهرها والقت بي بين ساقيها..."[(٢)].

يقوم الصوت الراوي بنقل ما يجري في ذهن نادية. ويكشف عن حالة كابوسية تقترب من الجنون ويعاني منها فتمتلىء بالأحاسيس والانفعالات ويبدأ البطل بالانفصال عما حوله فيتخيل نادية تمسك به وتعانقه. ويروي البطل حلمه بصوت الغائب عن شخصية نادية التي كانت هي الأخرى تعاني من الكوابيس، فالراوي هنا هو المؤلف لكنه لم يتمكن من الاحتفاظ بمسافة كافية بينه وبين عالم حكايته. ويكشف هذا النوع من الراوي عن المؤلّف وعن تدخله في الشخصية ونيابته عنها والكشف عن انفعالاتها وأحاسيسها. إنّ صوت الشخصية هو صوت الراوي الذي يروي من موقع داخلي ما حصل معه.

وعبر تنوع طرائق السرد يقدم الراوي تهيؤات غير واقعية بأسلوب يتداخل فيه الحلم والكابوس "ويلجأ إلى التغريب وصنع المشاهد اللاوقعية أو ذات التصوير الفنتازي أحياناً، أو (الكابوسي)[(٣)]. ويدخل المستوى الحلمي في تضاريس الهو واللاشعور فيعثر القارىء على أحلام تصل إلى درجة الفانتازيا. يقول الراوي:

---

(١) الضحك، ص ٩٨.
(٢) نفسه، ص ١٩٧.
(٣) الجزائري، محمد، دراسة لمجموعة "الأفواه" لعبدالرحمن مجيد الربيعي، مجلة "الآداب"، العددان (٤-٥)، السنة السابعة والعشرون، ١٩٧٩م، ص ٦٠.

"في وسط تلك الظلمة حكى لي كل شيء. صوته خائف، خافت. قال إنه حلم إنه يندفع من نافورة المياه المعدنية التي في قمة الجبل سار مع الشلال إلى المجرى دون أن يصاب بأذى. جره السيل إلى الكهف الذي يغيب فيه النهر. سمع أصواتاً نسائية عندما اقترب. رآها تجلس على دكة حجرية، امرأة كبيرة عارية تعرض جسدها لبخار الماء عندما رأته قادماً التيار أمسكت بيده وجذبته إليها. دون أن يتبادلا كلمة واحدة ضاجعها. فجأة نظر في وجهها فاكتشف أنها أمة. "أصبح النوم رعباً لأنني أخذت أخاف أن يعاودني ذلك الحلم"(١).

يخضـــع المقطـــع السابق لتداعيات الراوي "وليست هناك حدود بين الواقعي والعجائبي، ومن ثم فإنّ الفانطاستيك يسعف على مزج الواقعي باللاواقعي والأحلام بمشـــاهدات الصحو، وما تلتقطه الأذن بما تختزنه الذاكرة"(٢). وغير خافٍ ما يبديه هـــذا الـــراوي من معرفة حالة الشخصية، فهو ينقل حديثاً سمعه عن البطل بصوت الغائب. ومن الملاحظ أنّ الراوي هنا لصيق بالبطل ومحدث عنه، وعلاقته به أقرب مـــن علاقـــة الرجل بالظل. وبذلك يصير الراوي عالماً بكل شيء لكنه يروي بحياد وموضـــوعية. ويظهـــر من جانب تدخل المؤلف. ومن جانب آخر يستخدم الخطاب الروائـــي راوياً متكلماً يروي ما كان قد سمعه من الشخصية. والصوت الراوي هو عيســـى. فعيسى شاهد يحكي حكاية الشخصية الرئيسية ويسيطر -في الوقت ذاته- على خطاب الراوي ويعمل إلى موازاة اللوحة الواقعية بلوحات تغيب فيها العلاقات المنطقـــية بـــين الأشـــياء، ويأتـــي بمشاهد تنحرف عن المألوف ويختلط فيها الحلم بالفانتازيا.

إذن، يمكـــن القـــول، بأنّ الراوي ينهض بمهمة السرد انطلاقاً من المعلومات التـــي يمـــتلكها. وبذلك فهو كلي العلم يسرد أحداثاً عن ماضي الشخصية ويدخل في ذهـــنها ليبين ما كانت تفكر به، لذلك يستعمل صوت الغائب لينأى بنفسه عن أحداث الراوية بمسافة ما.

فالـــراوي يعلم ما كانت تحلم به الشخصية، وما تحس به في تلك اللحظة من قلق نفسي كأنما هو المتحدث.

---

(١) الضحك، ص ١١٥.

(٢) برادة، محمد، لغة الطفولة والحلم نماذج من القصة المغربية، مرجع سابق، ص ٢٤.

وينحو غالب في "الخماسين" نحو لون من ألوان الرواية الجديدة، فمنذ البداية تكسر الرواية مواصفات السرد التقليدي، إذ يبدأ السرد بتدمير موقع الراوي البطل الذي يحكم بنية القص. فالخماسين كما الضحك تحطم القيود والأشكال التقليدية، وتتكيء على الحلم لتعبّر عن نوازع الفرد. "فالأحلام المتخيلة هي أيضاً وسيلة اللاشعور لتحقيق ذاته على صعيد الشعور"[(١)].

ويمثّل الراوي في "الخماسين" الخيط الذي يمسك به في الرواية، لأنّ أية أحداث سردية تحتاج إلى راوٍ يرويها، إذ لا يمكن للأحداث أن تروي نفسها كما أنّ "كلّ سرد لا يستوجب سارداً، ولكن أيضاً مسروداً له"[(٢)].

ويلمح قارىء "الخماسين" -من السطور الأولى- سيطرة الراوي وتماهيه مع شخصية البطل والمؤلّف. ويأتي اسم (غالب) ليحتل المركز فهو الرمز المتعدد الأشكال والأوضاع. وهنا يبرز التساؤل التالي: من الذي يتكلم ؟ هل هو بطل الرواية أم الراوي أم المؤلّف؟ هل يتمحور الحدث حول الشخصية وتروي بصوت المتكلم أم أنّ "الراوي هنا يتقمّص الشخصية ويحكي، أو يصف، أو يومىء على لسانها هي"[(٣)].

يبدو البطل/غالب هو الشخصية المحورية الحالمة. وتبدو هذه الشخصية تائهة وقلقة ومنهارة الأعصاب، ومتعددة الكوابيس والهواجس والأحلام.

وثمة هاجس مرضي لدى بطل "الخماسين" فهو يشعر دائماً أنه محاصر بالرعب فتأتيه "الأحلام الكابوسية، على مستوى اللاشعور الفردي"[(٤)]. ويبحث عن لحظة صفاء، لكن بلا جدوى:

"في وسط هذا الجو الخماسيني الخانق تبدت لي الإسكندرية بجوها الصافي ونسيمها المحمل بذرات الماء كحلم مستحيل التحقيق"[(٥)].

---

(١) خريستو، نجم، في النقد الأدبي والتحليل النفسي، مرجع سابق،ص ٣٠.
(٢) بوطيب، عبد العالي، مفهوم الرؤية السردية في الخطاب الروائي بين الائتلاف والاختلاف، مرجع سابق، ص ٦٩.
(٣) الخرّاط، إدوار، الحساسية الجديدة مقالات في الظاهرة القصصية، دار الآداب، بيروت، ١٩٩٣م، ص ٢٣٧.
(٤) طرابيشي، جورج، الروائي وبطله، مرجع سابق، ص ١٥٢.
(٥) الخماسين، ص ٣٢٣.

تميل الرواية إلى استخدام تقنية السارد الذاتي (السارد الأنا) إذ أصبح همّ غالب التركيز على إبراز ما يدور داخل شخصياته من صراع. ويعمل على تشكيل أشخاصه "من عناصر مأخوذة من حياته الخاصة، وإنّ أبطاله ما هم إلا أقنعة يروي من ورائها قصته ويحلم من خلالها بنفسه"(١).

يحضر صوت المتكلم في الفقرة السابقة ويكون الشخصية الرئيسية فيها، فهو يروي أحداثاً ووقائع خاصة به. ويظهر الراوي إنساناً مسكوناً بالقلق من عالم المدينة، فيكشف عن العالم الداخلي لذاته. وهنا تصبح الرؤية داخلية "حيث يعرض العالم التخييلي من منظور ذاتي داخلي"(٢). لأنّ الخارج أصبح موحشاً وهذا يسوّغ مجيء الرواية بصوت المتكلم. إذ يعثر على راوٍ يقدم الحدث من خلال رؤيته الذاتية. فالراوي يتكلم بلسانه ويستبطن ذاته وهذا السرد يبقي النص قريباً من ذاتية المؤلف ووجهة نظره. وتتركز وجهة النظر "على الراوي الذي من خلاله تتحدد رؤيته إلى العالم الذي يرويه بأشخاصه وأحداثه، على الكيفية التي من خلاله أيضاً – في علاقته بالمروي له– تبلغ أحداث القصة إلى المتلقي أو يراها"(٣).

ويمارس الراوي/البطل في "الخماسين" الأحلام والكوابيس ويتخذها وسيلة لمواجهة الواقع. إنّ قسوة الواقع وإحباطاته فرضت على البطل فضاءً كابوسياً جعلته يفرّ من هذا الفضاء إلى عالم الحلم ليكون عالماً بديلاً له، وتبدو شخصية البطل ممزقة تعاني وتتأمل ما يجري وتتجسس عمق الشرخ في الواقع الذي يهزم فيه الفرد/المثقف. وتستمد هذه الشخصية وعيها من عالم الحلم، لأنّه "العالم الذي يمنح كلّ شيء دون مقابل ودون أن يفكر أفراده للحظة في ذواتهم هو عالم حلم اليقظة"(٤).

---

(١) بوتور، ميشال، بحوث في الرواية الجديدة، مرجع سابق، ص ٦٩.
(٢) بوطيب، عبدالعالي، مفهوم الرؤية السردية في الخطاب الروائي بين الائتلاف والاختلاف، مرجع سابق، ص ٧٢.
(٣) يقطين، سعيد، تحليل الخطاب الروائي، مرجع سابق، ص ٢٨٤.
(٤) هلسا، غالب، قراءات في أعمال يوسف الصايغ، مرجع سابق، ص ١٧٠.

وحين "تنغمر الذات في ماضيها المشروخ وفي أحلامها"[١]. تجد الخوف والرعب لها بالمرصاد. ويصبح الرعب هو المسيطر وينعكس ذلك على الأشياء كلّها وتموت الأحلام وتقمع الرغبات ويدخل البطل.

> **"في عالمه العصابي: عالم التطير والفزع. غبشه اول المساء تهبط على المدينة كطيور سوداء مرتجفة. من انحناءات الشارع إذ تترصده ظلمة اشد كثافة. كانت عبارات ليلى تنبثق وقد زايلتها حدة قلقها فاصبحت حانية تمسح عنه الرعب. على كوبري الجامعة، منعكسا على صفحة السماء الكابية بالغبار والعتمة كان السائرون اشباحا، يحدد اطرهم ضوء المساء الشحيح. السيارات بضوئها الذي يخنقه التراب وطلاء مصابيحها. الازرق تجتاح الكوبري بغموض، مخلفة وراءها اهتزاز الارض تحت قدميه"[٢].**

يلحظ قارىء الفقرة السابقة العلاقة القائمة بين الراوي/البطل ومؤلّف الرواية، فالبطل في الرواية يطارد من أجل نشاطه السياسي، وبهذا يكون المؤلّف قد منح بطله كثيراً من ملامحه الشخصية دون أن تكون روايته سيرة ذاتية. إنّ استخدام تقنية الحلم يعكس طبيعة الشخصية ويعريها عبر اللاوعي الذي "يتعامل مع المعطيات والأشياء على نحو مجزأ ومفكك"[٣].

إنّ الفقرة السابقة تحكي عن ذلك الصراع الداخلي الذي يعتمل داخل الشخصية وتصوّر انهيار العالم الخارجي بتصوير الصراع الداخلي لتلك الشخصية. ويمكن التعامل معها على أنها مرآة مشروخة يتطلع الراوي عبرها إلى ذاته المنشطرة وعالمه الداخلي الذي يتداعى. ويبدو صوت الغائب هنا قوي التأثير في نفس المتلقي وهو راوٍ عليم يملك في داخله أنا معينة، ولا يستبعد أن تكون هذه الأنا الخاصة بالراوي على علاقة مباشرة قد تشبه أنا الراوي نفسه، لأنّ الراوي هو من صنع المؤلّف ومن تكوينه وهو يحمل رؤاه.

ويلمح القارىء هيمنة الراوي وتماهيه مع شخصية البطل والمؤلّف. فالراوي والبطل شخصية واحدة تعاني من شرخ داخلي يمزقها، وتبدو المسافة بينه وبين

---

(١) تودوروف، تزفيطان، مقولات السرد الأدبي، ترجمة: سحبان وفؤاد صفا في طرائق تحليل السرد الأدبي، اتحاد كتاب المغرب، المغرب، ١٩٩٢م، ص ٢١١.

(٢) الخماسين، ص ٣٣٤.

(٣) خالد، عدنان محمد، النقد التطبيقي التحليلي، دار الشؤون الثقافية العامة "آفاق عربية"، بغداد، ١٩٨٦م، ص ٧٣.

غالب منعدمة، لأنّ الراوي ينقل أفكار غالب وتحليلاته ويتدخل فيحلّل ويفسّر ويأتي تدخلـــه بنســب متفاوتة، إذ "لا تدرك الأحداث التي يصفها إدراكاً مباشراً، ففي ذات الــوقت الــذي تــدرك فيه هذه الأحداث تدرك أيضاً، وإن بكيفية مختلفة، الإدراك الحاصل عنها لدى الذي يحكيها"(١).

لقــد عمّــق الروائي/غالب معاني الضياع واستلاب الحرية والألم بانزياحات عكست حالة القمع والسطوة، فالغبش مهين والظلمة شديدة.

وثمـــة فيضــــان مـــن المشاعر يحدث في "الخماسين" وفيض وافر من أحلام الــيقظة ينبعث من هذا الجو الخماسيني الموحش الذي يخطر على ذهن الراوي "إنّ الحـــالم في اليقظة يجعل من خياله وسيلة للحصول على إرضاء نرجسي لشخصيته الخاصة"(٢). وهنا تظهر الكوابيس بشكل بارز وتسيطر على حياته الأحلام، ويصبح لا فرق بين الشخصية المحورية والشخصيات الأخرى.

ويشــكّل الــراوي الظل بالنسبة للشخصية ويصاحبها في حركتها على طول "الخماسين" ، ويكون "الظلّ هو مرحلة وسيطة فيما بين عالم الواقع وعالم الحلم"(٣). ويبرز الراوي كلي العلم، فهو يعلم خفايا الأمور، ويكشف عن أحلام ليلى، فهو يحلم بمضاجعة العشيقة.

"وتتصاعد إلى احشائه ذكرى ملمس امراة يخنقه بالرغبة. الاشجار على امتداد حديقه الاورمان تحجب عنهما السماء، ولا تتيح للمارّة ان يروهما"(٤).

يكشــف الحلم السابق عن سلوك غير سوي، فالبطل يعيش تحت وطأة العقد النفســية، وحـــالات من الفصام تجعل الفرد يهرب "من مواجهة مشاكله الواقعية بأن يخلــق عالماً وهمياً يعيش، ويزيل من خلال ذلك كلّ تناقض بينه وبين العالم"(٥). فلا يجــد ســوى الهروب إلى الحلم تلتجيء إليه روحه المعذبة المقهورة. وها هو الآن

---

(١) تودوروف، تزفيطان، مقولات السرد الأدبي، مرجع سابق، ص ٥٨.
(٢) اسماعيل، عز الدين، التفسير النفسي للأدب، ط٤، دار العودة، بيروت، ١٩٨١م، ص ٣٣.
(٣) عبدالحمــيد، شاكــر، تحولات الحلم في "مدينة الموت الجميل "دراسة"، مجلة إبداع،ن العددان: ٩-١٠، ١٩٨٥، ص ٤٧.
(٤) الخماسين، ص ٣٣٦.
(٥) هلسا، غالب، قراءات في أعمال يوسف الصايغ، مرجع سابق، ص ٦٦.

ينشد الخلاص من خلال الاتكاء على الحلم الذي يعكس كلّ ما يعتمل داخله فيبوح بما يصعب البوح به، ويستعيد به الحياة الجميلة التي فقدها.

"وتعد الأحلام إحدى محاولات النفس للخروج من اللحظة الآنية، فإذا كنت محبطاً وابتدأت بتحريك خيالك، فإنّ في ميسور أحلام اليقظة أن تمنحك ذلك الرضا الداخلي الذي تمنحه التجربة الحقيقية"(١)، ويبرز غالب ليكون راوياً يروي بصوت الغائب وينقل أفكار ليلى عن طريق الراوي الذاتي أو المحايد، وتطل ليلى بهواجسها وقدرتها على اتخاذ الموقف، ويجسّد الحلم خاصية أساسية تتعلق بالنفس الإنسانية التي تكشف عن باطنها بالحلم "وتكون المشاعر والأفكار غير المألوفة بالنسبة للحالم في حالة اليقظة أمراً مألوفاً تماماً"(٢). أما التخيلات الجنسية الغريبة والذكريات فهي أمور شائعة في الأحلام. فكما يتضح من مكونات الحلم، فإنّه يعتمد على قواعد التحليل النفسي، وغير خافٍ ما يبديه هذا الحلم من معرفة الراوي بالخفايا كلّها وهذا الأمر أتاح له استحضاره لذكرى امرأة تخنقه بالرغبة. ويمتلك القدرة على التغلغل في أعماقها. وهنا يتوحد الراوي مع الشخصية ويلاحقها ويروي بصوت الغائب، ويكون عالماً بما تفعله، وبما يمكن أن تفكر فيه، ويرينا كلّ شيء من وجهة نظره لأنّه هو المهيمن على السرد. ويبدو الروائي المؤلّف "حاضراً هنا بشكل مكشوف"(٣).

ويبرز حرص الراوي على الحيادية التامّة في معرفته للشخصية، فهو لا يقدّمها إلاّ في حدود معرفته المرتبطة بزاوية رؤيته، فقد يكون محايداً لكنّه يفسّر ويعلّق بحيل فنية. وتشكّل الأحلام كابوس بسيوني، خصوصاً حينما يفقد جرعة الأفيون وتبدو الكوابيس حلماً فرويدياً حول الإخصاء وفقدان الفحولة وطغيان العقد الأوديبية، والمقص الذي يمسك به عبّاس "يحاول عباس أن يقص أظافره ولكن رأس المقص يكاد يلامس عيني بسيوني"(٤).

---

(١) عبدالحميد، شاكر، تحولات الحلم في مدينة الموت الجميل "دراسة"، مرجع سابق، ص ٢٢-٢٣.
(٢) العبدالله، يحيى، مرجع سابق، ص ٣٩.
(٣) العيد، يمنى، تقنيات السرد الروائي، مرجع سابق، ص ٩٩.
(٤) الخماسين، ص ٤٣٥.

إنّ الــراوي في هذا المقطع كلي العلم ويمتلك معلومات كثيرة عن الشخصية ويعــرف مــا تفكر به أو ما تحسه في لحظات بعينها. لقد رافق الراوي الشخصية وعــرف مــا يحــس بــه عباس وبسيوني نفسه. إذ تبدو شخصية بسيوني شخصية مهمشــة، لكــنّها لم تكن شخصية عادية أبداً. ولعلّ المزج بين الحلم والهذيان ساعدا علــى تلــوين عالم شخصية بسيوني الداخلي واستظهار أدق خفاياها. فحينما يسجن بسيوني يتعرض لكوابيس مرعبة.

> **فقد "تولاه إحساس إنه يعيش في حلم، اختلط هذا الإحساس بدوار بدت المرئيات عبره راسخة ومنفصلة كأنها توقفت في مكانها فجأة، متأهبة، حابسة التنفس والحركة."(١).**

يحضر الراوي في المقطع السابق بصوت الغائب فيتحدث عن الشخصية التي تعانــي مــن الكوابيس. ويظهر إفراط في الذاتية والنرجسية فيمتزج الخيال بالتذكر بــالحلم. ويبدو صوت الراوي والشخصية المحورية والمؤلّف صوتاً واحداً. ويكشف حضور هذا النمط من الراوي عن المؤلف وعن تدخلاته الشخصية ونيابته عنها في الكشــف عــن انفعالاتها وأحاسيسها. وحين يسرد الراوي عن غائب يكاد يكون هو نفســه. أو يــبدو الــراوي والشخصية والمؤلف شخصية واحدة وليسوا شخصيات متعددة.

وأحــياناً يختفي الراوي في الخماسين ويحل السارد الجديد مكانه ولكن يبقى الــراوي/غالــب يعلق ويفسر ويحلل ويهيمن على النص. ويبدو عالمه الداخلي أكثر وضوحاً من العالم الخارجي على الرّغم من تعدد الشخصيات. إذ تخبر الأحلام عن "أســرار الحــياة الداخلــية، وتكشــف لصاحب الحلم عن العوامل الخبيئة المكوّنة لشخصيته"(٢).

ويلجأ غالب في "ثلاثة وجوه لبغداد" إلى أحلام اليقظة ليهرب من عالم اليأس. ويعد الحلم سمة أساسية من سمات عالم المؤلف ووسيلة للرؤية والإدراك والتفسير: ويــرى قارىء الرواية أن إسقاط الرغبات والأحلام على المشهد الواقعي هو جزء

---

(١) الخماسين، ص ٣٩١.
(٢) يونغ، ك. غ. علم النفس التحليلي، مرجع سابق، ص ٤٩.

من إعادة التوازن. كما أنّ عالم الأحلام والخيال هو البديل الذي يلجأ إليه الراوي للتعويض عن هزيمته في عالم الواقع، فالسارد ينتصر في أحلام اليقظة لينتقم للروائي المهزوم في عالم الواقع الفعلي[١].

وتنفتح "ثلاثة وجوه لبغداد" على وضع إنسان مأزوم أضاع ما كان يرغب فيه، وقد حاول أن ينسج في أحلامه التي لا تنتهي سيرة ذاتية تمتلىء بالشروخ، وبسبب ذلك يكون سارد الرواية هو بطلها، وتكون أحوال البطل المختلفة صورة عن أحوال السارد المأزوم، ولكن يحتجب وراء السارد المأزوم، المؤلف الذي هو الآخر يعيش في أزمة خانقة.

لقد كان غالب في "ثلاثة وجوه لبغداد" شخصية هامشية كما هو الحال في "الخماسين". ويبدو أن غالب/البطل يستعيد الأحداث بوصفه راوياً شاهداً يتأمل ويراقب ويعيد استرجاع الأحداث إلى حدّ تعذيب الذات. وهنا يروي الراوي (الشاهد) الحدث من الخارج، وهو يراه ولا يفسّره ولا يعلّق عليه. فيكون بمنزلة الكاميرا الراصدة فهو راوٍ راصد ومراقب "هو الذي يتولى وظيفة التصوير والمراقبة"[٢]. وتهيمن هذه الرؤية في حاضر الأحداث التي يرويها الراوي بصوته. فالراوي ينتقل مع غالب حيثما انتقل ويشعر بأنّ هناك من يراقبه. ويأتي حلم التعري على مرآى الأشخاص الثلاثة الذين راقبوه هو وليلى من الشباك أثناء تعريهما:

"اخذت لا مبالاة ليلى تتسرب إليه فقد ادرك انه وقع في المصيدة، ولا جدوى من تعذيب الذات، بل شعر برغبة من الدعابة والعربدة تستولي عليه"[٣].

وفي مقطع آخر.

"كانت ليلى تجذب ما تبقى عليه من ملابس فتنزعها بسهولة وتقذف بعيدا وهي تصيح بحماس"[٤].

---

(١) الغانمي، سعيد، خيالات الذات المنشطرة أحلام اليقظة وانشطار الذات في أعمال غالب هلسا من كتاب: وعي الكتابة والحياة قراءات في أعمال غالب هلسا، مرجع سابق، ص ٦٥.

(٢) الغانمي، سعيد، أقنعة النص، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ١٩٩١م، ص ١٤٤.

(٣) ثلاثة وجوه لبغداد، ص ٣٣٠.

(٤) نفسه، ص ٣٣٠.

تبرز هذه الأحلام خالية من الخجل والارتباك، إنّها أحلام في أشد صورها الكابوسية. إذ تنبعث منها أجواء الكآبة. والسارد في الرواية هو الشخصية المحورية التي تروي بصوت الغائب، ولكن المتكلم الحقيقي هو المتكلم المفرد. وقد بدا حضور الراوي بوصفه صوتاً ورائياً معاً.

ومع ذلك فيجب الملاحظة أنّ استخدام "تقنية الراوي الشاهد في السرد الروائي تعادل تقنية آلة التصوير في العمل السينمائي، والوظيفة في كلتا الحالتين هي التقاط المرئي ونقله إلى القارىء والمشاهد، لتصبح العلاقة لا بين القارىء والكاتب، بل بين القارىء المشاهد والمقروء المشهد"(١). إنّ الشخصية تكاد تكون هي المتكلمة أحياناً، وينقل الراوي الأحداث بتفصيلاتها وبالمشاعر التي أثارتها في الشخصية لحظة حدوثها. وهي تروي كما لو أنها حاضرة ومعيشة لا مسترجعة. ويتصوّر الراوي/غالب بأنّ ليلى "ملقاة عارية على السرير مفروجة الساقين..."(٢).

يبدو أنّ الراوي في هذا الموطن مثل الكاميرا الراصدة، ولم يكتفِ الراوي بسرد الحلم بل كانت تكثر تعليقاته عليه فهو يتدخل بصورة مباشرة وغير مباشرة، ويهدف من ذلك إلى إلغاء المسافة بين التجربة المعيشة وتجربة الكتابة. إن العُري عند هذا الكاتب ليس تحرراً ولا تأهباً للمتعة، ولا خلعاً لإسار اليومي المثقل"(٣). بل يكشف عن الاهتزاز العميق لروح فقدت الأمان، واستحالة المحاولة لذات دمرها واقعها واغتربت عن هاجس حريتها.

ومن علامات الراوي في "ثلاثة وجوه لبغداد" تلك التعليقات السافرة التي تكشف عن وجوده راوياً وبها يعبّر عن موقفه، وما يحصل أمام عينه. وقد شمل تعليقه ما كان يرويه من أحلام منظوراً إليها من خلال ذاته. فيأتي الحلم ليكون ضرباً من المسافة يقيمها بينه وبين الواقع. ويباعد أحياناً ما بين الواقع والحلم ليشير إلى هذا الواقع الغريب. فعالمه الذي تآلف معه ورضي عنه هو عالم الحلم.

---

(١) العيد، يمنى، تقنيات السرد الروائي، مرجع سابق، ص ٩٠.
(٢) ثلاثة وجوه لبغداد، ص ٣٠٤.
(٣) إدوار الخرّاط، الحساسية الجديدة، مرجع سابق، ص ٢٣٨.

إذن، تبدو شخصية الراوي شخصية واعية لواقعها، ويبدو صوت غالب صوتاً واحداً إلى جوار أصوات أخرى لها وجهات نظر متعارضة.

وفي رواية "السؤال" تنعدم المسافة بين الراوي والمؤلّف. ويرتد الراوي إلى القرية ليكشف عن مكنونات نفسه ويصبح المكان يثير لدى مصطفى التذكر والحلم. وتتداخل في ذاكرته مسقط رأسه القرية.

> **"ثم يستغرق في النوم دون أن ينتظر الرد. ويعاوده النوم، ويحلم بالقرية: الترعة محاطة بالأشجار، وغيط البرسيم يمتد على الجانب الآخر، والشمس حارّة تلسعه في نحره ولكن لا أحد هنالك. أين ذهبت سعاد؟ كان ذلك يعتمد عليه: أن يجدها أو لا يجدها. وكان يعلم أن وجودها يستلزم مواجهة، وكان ذلك كله قد حدث من قبل. يقول لنفسه "أريد سعاد" فيراها تكلم رجلاً غريباً. إنه هو. يحاول أن يقول لها —حتى لا يثيره- إن ذلك لا يصح في القرية، فنحن فلاحون"(١).**

يستعمل المؤلّف، الراوي العليم ليرصد أفكار الشخصية وأحاسيسها الداخلية. ويبرز الراوي كلي العلم، ليضفي حميمية على السرد، ويوحي في أحيان كثيرة بسعة معرفة الراوي، كما يوحي بالاعتراف والبوح الداخلي، إذ يوحي سرد الأحداث بالحميمية والذاتية والتأمل الذاتي للكشف عن أغوار النفس. ويبدو أن الراوي في "السؤال" يشكل حضوراً بارزاً فيستذكر ويحلم ويكون الشخصية المشاركة، ثم ما يلبث أن يتسلم صوت الغائب السرد عن الشخصية.

ويستمد غالب في "البكاء على الأطلال" أحلام اليقظة من التراث ومن الأحداث الواقعية التي تتخذ شكل أحلام اليقظة، وتضع الرواية القارىء أمام استغراق الراوي المحبط في أحلام يقظته، لأنّه لم يعد يحتمل أعباء الحياة اليومية وانكسارات الواقع وإحباطاته.

ويتحرّر الراوي/الحالم في (البكاء على الأطلال) من وعيه فينفتح على اللاوعي، ويجري غالب حلم اليقظة على لسان الراوي فتتحول الأحلام إلى كوابيس تهيمن عليه ليل نهار. ويصبح من الصعب الفصل بين ما هو حقيقي وحلمي. "إنّ

---

(١) السؤال، ص ٥٨٦.

الوعـــي واللاوعي عاملان يسيران معاً في اتجاه واحد، وليسا متناقضين، كما يظهر الآخرون، بل إنّه لا يوجد حدّ واضح يفصل أحدهما عن الآخر"(١).

ويتولّى الراوي في "البكاء على الأطلال" سرد ما رآه وما يقوم به بطله/خالد أو غالب. ويتجلّى صوت خالد نفسه ويقول:

> **"نمت، وانا مفعم بعائشة بنت طلحة. قرات عنها في كتاب الاغاني، وفكرت وحلمت بها كثيرا قبل ان انام. جسدها ذلك الفنان العظيم ابو الفرج وقربها حتى كدت اراها. فتنتني عالمها، حاولت ان استعيده بشغف، ان اعيد بناءه ليكون لي مكان فيه، قريبا إليها ومحبا، فاخذني النوم وانا عاشق لها"(٢).**

يورد الراوي بصوت المتكلم قصة عائشة بنت طلحة وتبرز الأفعال الماضية في الفقرة السابقة. وهذا يعني أن تدخل الراوي كان قليلاً. فالبطل يتولى بنفسه سرد الأحـــداث من خلال صوت المتكلم. وتسرد الأحلام عبر سارد بصوت الغائب لكنه يتماهـــى مع وعي الشخصية الرئيسية، وكأنّ الشخصية الرئيسية تجرّد من ذاتها ذاتاً أخـــرى تقوم بالكتابة نيابة عنها، وينبغي التنويه إلى "أنّ استخدام الضمائر في السرد ليســت لـــه علاقة حتمية بعملية تحديد البؤرة. فكثيراً ما نرى قصصاً من الترجمة الذاتية –سواء كانت حقيقية أو مصطنعة– تستخدم ضمائر غير المتكلم، مثل الغائب أو المخاطب. كما أنّه كثيراً ما نرى القصة غير الشخصية تميل إلى التبئير الداخلي وتســتخدم ضمير المتكلم"(٣). وواضح أنّ الراوي بصوت المتكلم يؤكّد أنه عليم بكلّ شيء وأنه ليس بالشاهد المحايد. يقول:

> **"في الليل نبهني رعب اصمّ لا مصدر له صحوت، وعلى التو تذكرت ان عائشة لم يعد لها وجود"(٤).**

يعـــتمد المؤلّف في الفقرة السابقة على طريقة الراوي الغائب الحاضر، فيكثر مـــن صـــيغ الماضـــي، لأنه يعايش الأحداث في زمن الحضور. هكذا تروى قصة عائشة فتبرز حكايتها الخاصة من خلال صوت الراوي/البطل.

---

(١) آدلـــر، الفـــرد، الحـــياة النفســـية، تحليل علمي، ترجمة، محمد بدراق، أحمد عبدالخالق بك، مطبعة لجنة التأليف والترجمة، القاهرة، ١٩٤٤م، ص ٣٥.

(٢) البكاء على الأطلال، ص ٣٢.

(٣) فضل، صلاح، بلاغة الخطاب وعلم النص، مرجع سابق، ص ٣٠٩.

(٤) البكاء على الأطلال، ص ٣٢.

ويــروي الســـارد عن سارد آخر يقيم في مصر ويتذكر خالد ما حدث له في طفولته مع الفتاة البدوية ذكريات ممزوجة بأحلام اليقظة:

> **"ثم استغرق في حلم يقظة يعيد به صياغة ذكرى قديمة: *الفتاة البدوية متجردة في الكهف*. عيناها مسبلتان، ملمس كتفها المدور ناعم، زلق في يده الرغبة تجعل *الذكرى واقعا*، او تكاد. يقترب منها ويلتحمان. اخذت خطواته تنتظم واخذ الإيقاع يتخلله من جديد. حدث ذلك دون ان يدري"[١].**

إنّ الراوي النائب يدل على أنّ الروائي راغب في أن تعبّر إحدى الشخصيات عـــن وجهة نظره، لهذا السبب يترك راويه (نائبه) يتماهى بهذه الشخصية مكتفياً بما تراه وتسمعه وتفكر فيه، إنّه راوٍ محدود المعرفة.

وتبـــرز في الرواية علاقة خالد برحمة التي كانت تقيم في لبنان وتحوّلت إلى مـــومس فاضـــلة لتكون "هي تلك المرأة التي تلمع في عالم المتعة وتصبح ذات قوة وثراء. وتسيطر بجمالها وحنكتها على ظروف حياتها"[٢]. يقول:

> **"كانت تستطيع ان تحلم كطفلة. يتذكر الآن، وهو يتلوى على السرير بشوق مخبول إليها، يتذكرها جالسة على طرف الكنبة في شقته، وقد تركزت عيناه على ركبتيها العاريتين، ويتذكر الخجل والارتباك"[٣].**

يظلّ الراوي هنا مهيمناً على السرد، فالراوي والمروي عنه شخص واحد.

واســـتطاعت روايـــة "سلطانة" أن تفرض نفسها بوصفها عملاً تجريبياً يحمل إرهاصـــات حداثية، فقد أفادت من الحلم وأساليب الاسترجاع، وقد مارس الراوي، الــبطل أحلام اليقظة في محاولة صريحة للتماهي في شخصية واحدة. وتستمد تقنية الحلـــم عناصـــرها مـــن حياة البطل، والرغبة بالخروج من العزلة تتجلى في الحلم وأســـلوب الـــبوح. وهكـــذا تضـــيء الأحلام ما تريد أن تعبّر عنه الرواية بصورة مواربة.

يســـتعمل الـــراوي في "سلطانة" صوت المتكلم (أنا) في رواية حلمه. ويبرز جـــريس الذي يستعمل صوت المتكلم "كنت أدعوها أمي لأنها أرضعتني فترة..."[٤].

---

(١) البكاء على الأطلال، ص ١٣٩.
(٢) هلسا، غالب، قراءات في أعمال: يوسف الصايغ، مرجع سابق، ص ١٦٧.
(٣) البكاء على الأطلال، ص ٨٦.
(٤) سلطانة، ص ٩٣.

فالـــراوي والحالم هو جريس. ويبرز الراوي كلي العلم في فصل جريس يتذكر، إنّ "كــل عــودة للماضــي تشكل بالنسبة للسرد استذكاراً يقوم به لماضيه الخاص"(١). فيــتغلغل الــراوي في أعماق جريس ويكشف عن خفاياه بسرد يستعمل فيه صوت الغائب:

"كان يشعر بالإرهاق دون سبب واضح واستغرق في النوم بمجرد أن دخل السرير.."(٢).

يــبدو الحالم هنا هو جريس، إذ يترك رواية حلمه لراوٍ آخر هو الراوي كلي المعرفة. ويعود جريس في "سلطانة" إلى قريته ويغرق بأحلام نومه ويقظته ويسيطر علــيه الجنس في النهار. وتؤدي به هذه الأحلام إلى الإستمناء والعادة السرية التي تزيده خيبة ومرارة. وتتحول النساء عند جريس إلى وسيلة للاستمناء وأحلام اليقظة المــتلاحقة فــي الليل والنهار. ويحلم جريس بالقرية وبالمرأة التي ترتدي السواد(٣) ويحلم كذلك بأمنه حلماً أسطورياً.

"اتذكر. كنت نائما في بيتها. شعرت بيد تلمس وجهي. تمر عليه برفق. بدا ذلك جزءا من حلم له علاقة بالبحر..."(٤).

وتــتعدد أصــوات الراوي في سلطانة وتتوالى سرد الأحلام بواسطة صوت المــتكلم لــثلاثة شــخوص محورية هي صوت الراوي جريس لتقديم وجهات نظر مــتعددة، وليكون الحدث أكثر التصاقاً بصاحبه الذي يسرده فقد أبرز أسلوب السرد الذاتــي خاصية على درجة من الأهمية تمثلت بظهور عدد من الرواة أو الأصوات الــذين يقومون بسرد الأحلام في الرواية، إذ لم يقتصر الأمر على راوٍ واحد يسرد الحــدث مــن خلال رؤيته الذاتية إنّما تعدد الرواة وتعددت الرؤى. فجريس يتحدث بلســانه وأحــياناً يتحدث الراوي المتخفي الموضوعي، أو المؤلّف، ثم تتحدث إحدى الشخصيات الرئيسة مثل سلطانة أو أميرة أو طعمة.

---

(١) بحراوي، حسن، بنيةالشكل الروائي، مرجع سابق، ص ١٢١.
(٢) سلطانة، ص ٤٢٥.
(٣) نفسه، ص ٢٦٢.
(٤) نفسه، ص ٩٣.

وفي "الروائيون" كان غالب أكثر اقتراباً من نفسه من أي عمل آخر، وارتبطت معظم حالات الحلم بالسجن.

> **"عندما كنت في الزنزانة الانفرادية، في سجن القلعة كان يسيطر علي إحساس اني في حلم. عندما يأتي إحساس كهذا يكون من الصعب ان اقنع نفسي انني لست في حلم"(١).**

ويبرز الراوي العليم أو كلي المعرفة يروي بصوت الغائب، فهو ليس حاضراً ولا مشاركاً، لكنه يروي من الداخل، لا يشارك هذا الراوي في الأحداث ولا يتدخل فيها، يرصد أدق التفصيلات مسقطاً المسافة بينه وبين الراوي.

ويروي الراوي العليم في "الروائيون" الأحداث ويقدم الشخصيات ويغوص في أعماق أبطالها فيكشف عن أفكارها وأحلامها مستعملاً صوت الغائب. يقول:

> **"كان حلما غريبا، لم يعد يتذكره جيدا، ولكن الفتى كان فيه. تولد عبر زوجته إنصاف. كان ذلك في حديقة مألوفة، ولكنه لا يستطيع تحديدها. هل كانا يجلسان في كازينو؟ لم يكن هنالك موائد وكراسي. كانت حديقة اشبه بالعنبر..."(٢).**

ويراقب الراوي العليم حسن في السجن ويروي حلمه. ويبدو أنّ الراوي هو المؤلف وإيهاب هو غالب، فإيهاب الروائي هو غالب الراوي الذي يوهم بأن ما يسرده هو واقع، لذلك يدخل الراوي إلى أفكار الشخصية، عن طريق الحلم،و ليس هناك "من وسيلة لتجاوز هذا الواقع سوى الرؤيا، التي تغدو وسيلة نفسية ناجحة وبديلاً أكيداً للواقع القمعي"(٣).

٢ - بنية التشظي

لم يعد البناء التقليدي للرواية ملائماً لتطورات الحياة الثقافية والحضارية، لذا أخذ الروائي يبحث عن أشكال جديدة للرواية تتناسب مع روح العصر والواقع الجديد. وكان من البديهي أن تتجه الرواية الجديدة إلى التعدد واللاتجانس لتجسيد

---

(١) الروائيون، ص ٥٤٦.
(٢) نفسه، ص ٤٩٥.
(٣) هويدي، صالح، بين الرؤيا ووظيفتها في القصة العراقية القصيرة، الموسوعة الصغيرة، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، أعظمية، ١٩٩٣م، ص ٧٨.

تناقضات الواقع في شتى صوره وأشكاله، الذي أصبحت "تنوء الذات المبدعة بحمله وتسعى إلى تفكيكه وفضح وقائعه"(١). ومن ثم سادت الكتابة "التي تنتظم في بنيتها رؤية وإدانة لواقع متمزق، على كل من المستويات الاجتماعية والعضوية"(٢).

واتجهت الرواية الجديدة إلى التمرد على الروائي والراوي العارف بكل شيء، واستعانت بتقنيات سرد تمنح الخطاب الروائي القدرة على التأثير في المتلقي بشكل أفضل، ولتحقيق ذلك صارت الرواية تولي أهمية للصوت والروائي ثم الراوي.

ويعد الراوي في الرواية الجديدة الصوت الرئيسي الذي يجسّد رؤية الروائي، لأنّه يمارس لعبة "الإيهام بالحقيقة"(٣). وفي روايات غالب هلسا لا يكاد يفرّق القارىء -أحياناً- بين الراوي والصوت، ويكون أمام راوٍ غير تقليدي، راوٍ يقدم نفسه ورؤيته ويكون صوتاً مشاركاً في الحدث، ومحركاً لأصوات أخرى.

وتستند درجة حضور السارد إلى سلطة صوت المتكلم، وهذا الصوت يكاد يكون هو المؤطر الرئيسي لعملية السرد، إذ يأخذ السرد في روايات غالب شكل السيرة الذاتية التي تروي من خلال الراوي/الصوت. وتتعدد وجهات النظر فيها، الأمر الذي يقوي الإيهام بالواقعية. إذ تتميز "الرواية الجديدة بدينامية الشكل والثراء التجريبي في هذا المجال، ممّا جعل حركية الشكل وتحوله المستمر، وجهين من وجوه حركية الرؤية وتعدد منظوراتها"(٤).

ويتسم الخطابُ السّردي عند غالب هلسا بانفتاحه على أساليب قص حداثية تتجاوز الشكل التقليدي الذي كان يهيمن على الكتابة السردية. ولعلّ من أبرز الحيل السردية التي حظيت بها نصوصه الروائية، هي لعبة التشظي التي يسعى السرد الذاتي إلى تجسيدها في جسد النص، ليعيد التوازن النفسي للشخصية التي أوشكت على الانفجار، "في عالم لم يعد الإنسان فيه قادراً على السيطرة على الواقع

---

(١) الكيلاني، مصطفى، تاريخ الأدب التونسي، مرجع سابق، ص ٢٠٠.
(٢) الخرّاط، إدوار، الحساسية الجديدة، مرجع سابق، ص ٢٤٦.
(٣) موير، إدوين، بناء الرواية، ترجمة: إبراهيم الصيرفي، مراجعة: عبدالقادر القط، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والأنباء والنشر، الدار المصرية للتأليف والترجمة، (د.ت)، ص ٢٣.
(٤) حافظ، صبري، الرواية والواقع، مرجع سابق، ص ٣٨.

الخارجـــي وعاجزاً عن فهم إشكالياته المعقدة"[١]. فمع ظهور الحداثة العربية صار الكـــتاب يـــتجهون في كتاباتهم إلى جعل النص بنية متشظية ومتشذرة بسبب غياب روابطها مجسدين بذلك تناقضات الحياة والواقع. وقد "يترتب عن الانفصال حصول افتقار ما وبحث ومساع لاسترجاع التوازن المفقود"[٢].

وتشـــكّل بنية التشظي لدى غالب عاملاً رئيسياً وفاعلاً في جمالية نصوصه، ويمكـــن أن يحقـــق بهذه التقنية عدداً من الخروقات التي تجعل من نصوصه أعمالاً تـــدخل فـــي نطـــاق ما هو تجريبي، فيستنطق الذات ويستمر في فضحها وتعريتها "ضـــمن مســـافة جمالـــية" تتيح كشف ما هو تحت السطح، وتمكّن الذات المشروخة المتشظية، من أن تعبر عن استلابها"[٣] في هذا الواقع المتشظي الذي يعج بالفوضى "فالرواية الجديدة تثير الأسئلة الفنية التي تصدم القارىء أكثر مما تجذبه وتهز وعيه الجمالـــي وذوقه أكثر مما تدغدغ عواطفه وتجعله يعيش في عالم متماسك بفوضاه. وهـــي تؤكد له مراراً (بصورة مباشرة وبأساليب عديدة) أنّ ما يقرأه لا يمثل الواقع بل هو عمل متخيل"[٤].

ويتجلّـــى احتفال غالب بتيمة التشظي في مواضع عدة في نصوصه الروائية، وتأتـــي هـــذه التيمة ممثلة لمرحلة ومجتمع وبيئة متشظية عاشها الروائي، فكثيراً ما تتعرض ذات البطل لديه إلى حالة من التصدع والانشطار عند الاصطدام بالآخر أو بالواقع الخارجي، لذلك جاءت أعماله تحدس بعالم عجيب من الفوضى على مستوى الشـــكل الفنـــي والمضـــمون الفكري والنفسي. وتعكس -في الوقت نفسه- إحساساً بالتمـــزق والضياع والغربة الخانقة في حين يعد "التشظي مظهراً سيمولوجيا لتفكك المجـــتمع الذي تدور في إطاره الرواية التي تحولت إلى نموذج بنائي تجريبي يفتح أفقاً جديداً أمام ظاهرة التناص وتداخل أنماط الكتابة"[٥].

---

(١) حافظ، صبري، الرواية والواقع ، مرجع سابق، ص ٣٨.

(٢) المرزوقي، سمير وشاكر جميل، مدخل إلى نظرية القصة تحليلا وتطبيقا، الدار التونسية للنشر، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ١٩٨٥م، ص ٧٦.

(٣) برادة، محمد، الرواية أفقا للشكل والخطاب المتعددين، مرجع سابق، ص ١٩.

(٤) الماضـــي، شـــكري، الرواية العربية في فلسطين والأردن في القرن العشرين "مع ببلوجرافيا"، الشروق، عمان، ٢٠٠٣م، ص ٩٥.

(٥) ناجي، ظافـــر، تجليات التجريب في رواية "ذات" لصنع الله إبراهيـــم،ع٢ ، فبراير، ١٩٩٥م، ص ٩١.

وكان غالب من الكتّاب الذين عاشوا الإحساس بالتمزق، وكان يعي أنّ الإنسان يعيش في مرحلة غرائبية، لهذا بحث عن شكل تعبيري يتناسب مع تلك المرحلة فكانت الرواية "هي الشكل المطابق للتجزئة والتشظي"(١). لذلك يستطيع قارىء نصوص غالب، أن "يلمح دون عناء تأثرها بإنجازات الرواية الغربية، واستفادتها من مغامرات أصحابها في تشكيل الرواية تشكيلاً مغايراً عمّا توسّله كتّاب الرواية أو الرواية الواقعية التقليدية"(٢).

وتوسّل غالب بالراوي المتشظي ليؤسس بذلك فضاءً من الالتباس والتناقض "والتباس الأسئلة وكسر النمطية، وتفتيت الشخوص والأحداث"(٣). ويمكن للقارىء أن يعثر على لقطات يتلمس فيها أثر الراوي/البطل المتشظي الذي يحمل صفات الإنسان المحطّم الذي انهارت أحلامه أمامه، وسوف يرى القارىء هذه الخصيصة في أغلب أعماله؛ لأنّ الصورة الأساسية للتمزق والتشظي هي صورة أساسية لمجتمع متمزق، لأنّ "المحكيات المنشطرة داخل الرواية هي رحم لتكوين النص"(٤).

وهنا لا يمكن للعمل الأدبي أن يتحول إلى "مرآة جامدة تنعكس على صفحتها الخاملة صورة الواقع، إنّما إلى أداة فعّالة تسعى من خلال إعادة خلقها للواقع وإعادة ترتيبها لمعطياته ومواصفاته إلى المشاركة بحيوية في صياغة صورة هذا الواقع وتطمح إلى تعديل بعض تفاصيله الجوهرية، أو الهامشية على السواء"(٥).

وهذا ربّما ينسجم مع الواقع الذي يعايشه المبدع، فهو واقع محطّم وغير منطقي بالنسبة له. وحين يعتمد غالب على تقنية التشظي يركّز على "أحلام اليقظة، وتكاد أن تخلو القصة من الحوادث، فقوامها الأفكار والذكريات دون التقيد بالنظام المنطقي للأحداث"(٦).

---

(١) باختين، ميخائيل، الخطاب الروائي، مرجع سابق، ص ١١.
(٢) بدوي ، محمد، الرواية الجديدة في مصر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر والتوزيع، ١٩٩٣م، ص ٧٩.
(٣) الخرّاط، إدوار، آليات السرد في القصة – القصيدة، مجلة "فصول" العددان (٣-٤)، ١٩٨٩م، ص ١٣٣.
(٤) اليبوري، أحمد، دينامية النص الروائي، منشورات اتحاد كتّاب المغرب، الرباط، ١٩٩٣م، ص ٤٧.
(٥) حافظ، صبري، استقصاءات تمهيدية حول القصة العربية القصيرة، مجلة "إبداع"، ع ٧، يوليو، ١٩٨٨م، ص ٣٣.
(٦) سلام، محمد زغلول، دراسات في القصة العربية الحديثة: أصولها، اتجاهاتها، اعلامها، منشأة المعارف، الإسكندرية، (د.ت)، ص ٢٦.

- ١-

يقفز إلى ذهن القارئ -منذ القراءة الأولى - لمجموعة "زنوج وبدو وفلاحون" ذلك التشتت والتشظي الذي يراود النص، ويتأمل القارئ ذلك، حتى يرى الهواجس المخبوءة في الذات المعذبة. وتطل عين الراوي على العالم الخارجي عبر شروخ انفتحت لتطل على نفس انشطرت إلى قسمين، ولعلّ "التشظي والتجزيء، والتشذر، وما يجري مجراها من تمزق السردية وانفصام التسلسل الروائي خصيصة سائدة"[١] في أعمال غالب. ويبدو أنّ الشخصية المحورية تسيطر عليها حالة من القهر الذي يؤدي بها إلى الانشطار النفسي والازدواجية بسبب الظلم الذي يقع عليها من الواقع الخارجي، فتهرب إلى عالم بديل قد تراه أفضل من الواقع. ويكون السبب الكامن "وراء إشكالية البطل الروائي هو لحظة انفصام الأفكار عن العالم، وتحولها -داخل الإنسان- إلى أحداث نفسية"[٢].

وتنتهك قصة (العودة) الميثاق السردي الذي يقوم على منطقية الأحداث، فيصل انشطار البطل/المؤلف إلى حد الجنون وتتحول القصة إلى بحث محموم على طريقة جويس عن القرية.

> **"تراءت له القرية بشوارعها، والسائرين في طرقاتها، وام زوجته. ولكن ذلك لم يكن يعني اي شيء بالنسبة له. وللحظة خاطفة تبدو له صورة البدوي: عاريا، مبللاً، طويل الشعر ثم تختفي ويزداد شعوره بالمطاردة"[٣].**

لقد ترجمت القصة صورة الواقع المأساوي في وعي ذاكرة متشظية يتقاسمها الوعي واللاوعي. وهنا يعمد غالب إلى الإتيان بمشاهد تغيب فيها العلاقات المنطقية بين الأشياء ويستخدم التداعي "لاستكشاف محتويات اللاشعور. فإذا كان المنطق ينبني على ترابط منظم بين الأفكار يستمد تماسكه من العلاقات السببية والبنيوية بينها. فاللاشعور لا يتأسس على المنطق بل على فوضى الرغبات، واندفاع الميول، وضغط الطاقة النفسية، وتحولات الذات. لأنّ الأنا اللاواعي هو مجموعة رغبات

---

(١) الخراط، إدوار، أصوات الحداثة، اتجاهات حداثية في القص العربي النصوص الكاملة للدراسات ألقيت في معهد العالم العربي-باريس- دار الآداب، بيروت، ١٩٩٩م، ص ٦٩.
(٢) باختين، ميخائيل، الخطاب الروائي، مرجع سابق، ص ١٢.
(٣) زنوج وبدو وفلاحون، ص ٥٣.

وتماهيات identifications لذلك يميل اللاشعور إلى التعبير عن ذاته بواسطة العلاقات الحرة بين الأشياء والأفكار"(١). وبسبب رعب البطل فإنّ الأحداث الغريبة تتداعى مختلفة بلا نظام:

"خليل... ثم سار نحو الخيمة... هل سمع صرخة؟ إنه غير متأكد... ثم يبدو له ما حدث بعد ذلك كمشهد صامت، البدوي عار يقفز بسرعة، وزوجته تمسك بالبشكير وتمده بيد وبالأخرى تحمي نفسها... ثم هنالك فجوة... ثم قالت: مات... ولم يكن هنالك فرصة ليسأل: كيف ومن؟... زوجته تفرك يديها وتقول: "إيش اللي عملته يا زيدان؟". ثم زوجته تحمل الخرج وبندقية البدوي"(٢).

ويكشف الراوي عن نفسية الشخصية المرعوبة التي تتفجر لديها مشاعر الغضب والضجر وتتجسد كذلك حالة من الانشطار لتمنح كثيراً من البوح والاعتراف. إذ يتحقق انشطار بين الأنا والذات.

"سلمى على فراش الموت صفراء ذاوية شفتاها يابستان، تطلب الماء بصوت ضعيف ولا أحد يأتي به إليها... علي يجلس مع امرأة عارية الرأس والذراعين..." (٣).

يكشف المقطع السابق عن صورة الأنا المشوهة، لأنّها أنا متشظية تبدو صورتها مشتته هي الأخرى. وعندما تتشظى الشخصية يرى المؤلف فيها ذاته أو هكذا يتخيلها أو يتوقعها ويكون "الصوت عندئذ هو صوت المؤلّف وحده باعترافه نفسه، وهو لا يفرض أي تحديد على حريته في رواية ما يريده وأن ينظر إلى قضيته من وجهة نظر هي وجهة نظره وحده"(٤).

ويبدو الراوي كلي العلم على معرفة بأسرار الآخرين وتحليل نفسياتهم وفضح أسرارهم، فهو يعرف ما يدور في نفس تلك المرأة تجاه حبيبها.

"ويلمس الخوف وتراً شبقاً في داخلها، يجعلها تشعر بزوجها كتلة من العضلات الصلبة والمخالب، متسلطاً لصق جسدها"(٥).

---

(١) الغرسلي، أحمد، مرجع سابق، ص ١٠٣.
(٢) زنوج وبدو وفلاحون، ص ٥٥.
(٣) نفسه، ص ٢٨.
(٤) لوبوك، بيرسي، صنعة الرواية، مرجع سابق، ص ٢٣٥.
(٥) زنوج وبدو وفلاحون، ص ٧٠.

يــذوب القاص في هواجس شخصياته ومعاناتها. ويصبح القارىء يتلمس أثر الــزمن المــوحش الذي يقسو على الشخصية. وهنا "لا تكتمل الأحداث في تسلسلها الزمانـــي سوى في نهاية القراءة يعاد ترتيبها في مخيلة القارىء"(١). ويبحث القاص عــن الحزن الذي يوحد بينهما، لحظات لقاء، وداع، وعجز، وموت. فها هو يكشف نفســية المــرأة وخــوفها لحظة إحساسها بالعزلة والوحشة معلناً شوقها الشديد إلى البطل.

ويــتحدث الــراوي في موقف آخر عن (محمود) ويحلّل شخصيته وشخصية محبوبــته، ويدخل في أعماق نفسيهما، كاشفاً عمّا يدور فيهما. وحينما يفعل الروائي ذلــك فإنه يمنح "الشخصية الحرية في نقل وعيها دون شعور القارىء بوجود وسيط يــنقل لنا شعور ووعي الشخصية كما في الرواية التي تعتمد على صيغة الغائب"(٢). يقول الراوي:

> **"ويباغت بها واقفة على محطة الترام الضيقة المزدحمة في الجانب الآخر من الشارع رآها تكلم رجلاً، تصوره قريبها، وتخيلها تحكي له عن ملاحقته –هو محمود- لها. تنتابه رغبة في الهرب، يتردد، يتظاهر بأنه يتأمل قصر الغوري. ثم يلقاها أمامه، يتجاوزها بنظرته إلى الرجل الذي كان يكلمها، وما زال يقف على محطة الترام"(٣).**

تعــيش الشخصـــية حالـــة من التفكك والتشظي، فهي عاجزة عن التواصل وعاجزة عن إقامة حالة متجانسة مع الآخر. ويتعاظم الشك في نفس محمود ويتخيلها أنّهــا تــتحدث مع رجل آخر. وهنا تفرّ الذات من ذاتها عن طريق التشظي. ويأتي التشــظي –فــي هــذه الحالة- تجسيداً للعجز عن التواصل. ويلمح القارىء جنوح المؤلف نحو الفانتازيا، لأنه يراها "الوسيلة المثالية لتحرير طاقات الخيال"(٤)، وليبيّن أنّ المجتمع أصبح لا معقولاً، ويصبح صوت الغائب هو المسيطر.

---

(١) قاسم، سيزا، بناء الرواية دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ، مرجع سابق، ص ٣١.
(٢) انظر: لكوفسكي، ثيودور، زيو، أبعاد الرواية الحديثة، مرجع سابق، ص ٦٢-٦٣.
(٣) زنوج وبدو وفلاحون، ص ٨١.
(٤) ولسن، كولن، فن الرواية، مرجع سابق، ص ٢٤٩.

وهـــنا يحاول غالب أن يطرح أسئلته عبر الشخصية التي تفرض نفسها على السرد، وتصبح رؤيته قادرة على اختراق الواقع فيعكس اللامعقول والتشظي اللذين يخـــيمان علـــى النص، مديناً بذلك الواقع الذي يعيشه ولأنّ "الحياة التي نعيشها في العالم اليومي هي مرآة مشوشة. وهذا السبب في أنّ الحياة بالغة الفوضى ولا تبعث على الرضا"(١). فتنشطر الذات وتخاطب بوصفها ذاتاً أخرى.

وفـــي قصة (عيد الميلاد) يحسّ الشخص بأنّه مراقب وتسيطر عليه مشاعر الارتـــباك والضجر ويهذي بما لا يعرف، فهو غير قادر على التواصل مع الآخرين حتـــى الفـــتاة التـــي أحبته في العمل يضجر من حديثها ويشعر أنّها ضجرت منه، فيغادر، وحين يحتاج إليها لا تستجيب له. وهكذا تستمر علاقاته متقطعة ومتوترة مع مـــن حوله. وتبدو هزيمة الفرد، "هي الشرط نفسه لقيام الذاتية بوصفها قيمة مركزية في العمل الروائي"(٢).

وتتعـــرض الـــذات ذات الشخصـــية في هذا الجزء من المجموعة للتزعزع الســـريع وتـــتقطع التجـــربة العاطفـــية فينهمك في لعبة نرجسية يدمّر فيها احتمال التواصـــل مع المحبوب وتركّز على ذاته المنشطرة إلى ذاتين: الشخص الأول يمثل ذات المؤلـــف الحاضـــرة. والشخص الثاني الذي يمثل ذات المؤلّف الماضية، وهي ذات متمـــردة يـــتحول فـــيها الآخر إلى مرآة يرى فيها المؤلف ذاته، لأنّ "الرواية محاولـــة لخلق مرآة من المرايا يستطيع الروائي من خلالها رؤية وجهه وهي أساساً محاولة لخلق الذات"(٣).

وتتمـــرد نصـــوص غالـــب على تقاليد القصة الواقعية في أكثر من مظهر، ويتجلـــى ذلـــك فـــي كون قصصه تقدم صورة للواقع بشكل يكشف عن الشخصيات المتأزمة نفسياً. إنّها شخصيات مهزوزة ومهزومة وتحمل بذور قلقها وترددها وتقدم نماذج حيّة للشخصيات الفصامية المنشطرة والعاجزة دوماً عن التواصل. إنّ المؤلف

---

(١) ولسن، كولن، فن الرواية، مرجع سابق، ص ٢٥٤.
(٢) باختين، ميخائيل، الخطاب الروائي، مرجع سابق، ص ١٣.
(٣) ولسن، كولن، فن الرواية، مرجع سابق، ص ٢٥٩.

يخـــوض في معظم رواياته "في مغامرة عاطفية مثيرة إلى درجة أنّها كثيراً ما تشوه رؤياه وتخلق فيه خيالات تقارب الهلوسة إلى حدٍّ بعيد"(١).

- ٢-

وتبدو الشخصيات التي يقدمها غالب شخصيات مهزومة وتتنازعها الآلام من كـــلّ جانـــب. ولعلّ أبرز هذه الآلام ، الجنس الذي ألهب شبقه واكتوى بنار تجاربه وممارساته. ويغدو هذا العالم الذي "يغرقنا فيه المؤلف، هذا العالم الغريب المضحك الوهمـــي الـــذي يتميـــز بالطابـــع اليومي في نفس الوقت، يصل إلى أعلى درجات الحضـــور"(٢). لقد بدا الهم الجنسي الأمر الأكثر تعبيراً عن حقيقة الشخصية وحقيقة المجتمع. وأسهمت كذلك عوامل أخرى في تكوين الجانب الشبقي الشاذ للشخصيات الـــروائية ومـــن ضـــمنها التجارب العاطفية الفاشلة في كثير من رواياته. إنّ رؤية المؤلف هنا تعرض الإدانة الكاملة لهذا الواقع، وقد جاءت رؤيته متشائمة وسوداوية ومغـــرقة أحـــياناً في العدمية، فلا أمل في الاتصال. ومن هنا أخذ هذا الجانب شكل الـــرغبة في الهروب من الضغوط النفسية، ولعلّ أكثر رغبات الهروب وضوحاً هي الـــرغبة الجنســـية، لأنّ "اللقاء الجنسي، هو إلغاء للحواجز، وتخلٍّ عن الفردية باسم الـــتدامج. ولا شـــك فـــي أنّ هذا التدامج يتسم بذوبانية رومانسية، تخلط بين الحلم والواقـــع"(٣). وكانـــت الرغبة الجنسية تتخذ شكل "هذيان يلجأ إليه ليتخلّص من قمع العالم"(٤).

وتقـــوم الشخصـــية الرئيســـية في رواية "الضحك" بكشف تجاربها الروحية والنفســـية ومشـــاعرها واســـتيهاماتها. ويتبأر النص حول شخصية الراوي/ البطل. وعـــندما تقوم هذه الشخصية نفسها بمهمة السرد، فإنّ هذا يشير إلى أنّ الروائي لا يـــرى الشخصـــية من خلفها أو من خارجها، بل من داخلها، فيكون خطاب الحكاية

(١) جرييه، آلان روب، نحو رواية جديدة دراسات في الآداب الأجنبية، مرجع سابق، ص ١٢٣.
(٢) نفسه، ص ٨٣.
(٣) خريستو، نجم، في النقد الأدبي والتحليل النفسي، مرجع سابق، ص ٢١.
(٤) الخرّاط، إدوار، الحساسية الجديدة، مرجع سابق، ص ٢٣٧.

المتشظية في الرواية نابعاً من "الإحساس الذاتي"[1]. إنّ الراوي/ الشخصية الرئيسية التـي تـروي بصـوت المتكلم هو نوع من الذات الثانية للمؤلف. ويمكن أن يكون صـوت المـتكلم "هو مصدر راحة للكاتب الروائي في مجال التأليف، فهو أسلوب يـتكون على هواه أو هذا ما قد يشعر به للكاتب لأنّ البطل يمنح القصة وحدة غير قابلة للانفصال"[2].

إنّ مـا في النص يدور في التجربة الذهنية للشخصية وتتكشف وظيفة النص في تقديم الحياة الذهنية لها. وداخل هذه العزلة النفسية يواجه البطل فصامه وهلامية شخصـيته وتشظيها وانشغالها بصنوها. فالقارىء ليس أمام شخصية متسقة بقدر ما هـو إزاء شخصـية فصـامية يمكن استكشاف عالمها الروحي والنفسي "وإذا كان العنصر الدرامي يكمن في انشطار الشعور عن اللاشعور، فإنّ الإثارة العظيمة هي في تتبع كيف حدث الانشطار، وكيف يمكن اكتشافه"[3]. إنّ المتتبع لرواية "الضحك" يلمح شعور البطل بالتشظي بسبب مراقبة عيون المخبرين له ومطاردتها إياه ويقوده التفكيـر في السجن إلى الكوابيس المخيفة واليأس من الحياة والموت البطيء. لذلك أصبح يحلم ويرى في أحلامه جلادين ومحققين وعيوناً تراقبه يقول:

"في حلمي وجدت نفسي امام ثلاثة من المحققين وكانوا منشغلين بحديث هامس فيما بينهم..." [4].

ثمـة عـبور من عالم الواقع إلى عالم الحلم يمثله استرجاع الراوي/ البطل للماضي الـذي يتمـثل في حلمه القديم. لكنّه ليس حلم الفرح، بل هو حلم أقرب إلى الكابوس حلم يحيط به الفزع ويعانقه الخوف، لأنّ الواقع يبدو لا منطقياً.

يحـاول الـبطل أن يـتخلّص من العجز عن طريق الحلم فيشعر بالمطاردة، ويكون الحلم هو "الشعور المبهم بما سيكون عليه عالم الواقع"[5].

---

(١) ويست، بول، الرواية الحديثة الإنجليزية – والفرنسية، مرجع سابق، ص ٣٩-٤٠.
(٢) لوبوك، بيرسي، صنعة الرواية، مرجع سابق، ص ١٢٤.
(٣) انايـيس، نن، رواية المستقبل، ترجمة: محمود منقذ الهاشمي، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، ١٩٨٣م، ص ٥٩.
(٤) الضحك، ص ١٦.
(٥) جرييه، آلان، نحو رواية جديدة، مرجع سابق، ص ٩٦.

إنّ بطـــل "الضـــحك" شخصية مأزومة تعاني من الإحباطات المتكرّرة؛ لذلك ســـميت روايـــة الضـــحك "رواية الإحباط والقهر وبشاعة التعذيب"[١]. وإنّ البطل بهـــروبه وعجزه هو مثقل بأوجاعه وأحلامه وتناقضاته، لأنّه حينما اصطدم بالواقع السياســـي والاجتماعـــي تشظى وأصيب بالهذيان والهلوسة، وإحساسه "بالهلوسة لا يأتي إلا من الدقة الغريبة وليس من ضبابية الأشياء وتذبذبها، ولا شيء أكثر غرابة وخيالـــية مـــن الدقة في نهاية الأمر"[٢]. وهكذا تزداد حالات الاغتراب وتزداد حدة التهميش ليست الشخصيات فقط هي المغتربة في "الضحك" فالكاتب أيضاً مغترب.

إذن يتســـم الخطـــاب في الرواية بتعدد إمكاناته، ويعتمد على السرد المتقطع لـــيوائم علاقـــات شخوصه بالواقع المحيط بهم وهي -في الغالب- علاقات متوترة وموسومة بالفقد والتمزّق.

ويعثر القارىء في "ثلاثة وجوه لبغداد" على لقطات متناثرة يغلب عليها القمع والشـــذود. مشاهد وصور مبعثرة يهيمن عليها الخوف والرعب والحذر والتوجس، ويلـــف عـــالم الشخصـــية غموض وكوابيس وأوهام وعجز يفقد السارد/البطل فيها صـــورته وقدرته على الفهم. وهنا تنهار العلاقة ما بين الدلالات وتصبح الشخصية الفصـــامية لا تحس بالزمن، وتهذي ولا تركز على شيء فتنهار الأسباب لديها. ويتم ذلـــك عـــن طريق استخدام جمل "مفككة وغير مفهومة ومجزوءة لنقل نشاط العقل الباطن"[٣]. يقول الراوي:

> **"لا اعـرف لـذلك سـببا محددا. قد يكون السبب عدم قدرتي على إدارة حديث متصل، إذ أصبحت كثير السرحان، وقدرتي على التركيز انعدمت. يحدث احيانا ان اقوم بارتداء ملابسي استعداداً للخروج. وقبل ان انتهي من ارتدائها أجد نفسي اقوم بعملية عكسية. اعني، انني اخلع ملابسي والبس البيجاما، وادخل السرير، ثم افطن إلى وضعي..."** [٤].

(١) ياغـــي، عبدالـــرحمن، رؤيتان نقديتان، رؤيـــة حسين مـــروة، رؤية غالب هلســـا، دار البشير، عمان، ١٩٨٨م، ص ١٢٤.

(٢) جرييه، الآن، نحو رواية جديدة، مرجع سابق، ص ١٤٦.

(٣) خالد، عدنان محمد، النقد التطبيقي التحليلي، مرجع سابق، ص ٧٣.

(٤) ثلاثة وجوه لبغداد، ص ٤٦٦.

يـنقضّ غالب على الشكل التقليدي للرواية فيفتتها؛ لأن "الرواية الفنطاستيكية تخـرق تقنية الرواية التقليدية (حبكة، زمن، نمو متسلسل للأحداث"[1]. وهذا يعكس المجتمع المفكك الذي ينشغل كل واحد بهمومه ويسير أفراده دون أن يفهموا تماماً ما يقومون به. ويكشف النص عن تشظي الشخصية التي تقوم بالحدث، "وتمزج الرواية بـين التفاصـيل النفسية والتفاصيل المادية ولهذا بدت الأجواء السائدة –وهي أجواء الـرعب والقهـر والاغتـراب والعبث والوهم– أكثر وضوحاً من الشخصيات التي تتفاعل معها وتحمل آثارها"[2].

وثمـة نموذج تتحول فيه سهام إلى شخصية أخرى هي ليلى... فمن هي ليلى هـذه؟ هـل يختلط اسم سهام بليلى؟ ماذا قصد من ذلك. أم أنّ هذه الشخصية قابلة للتحول إلى مسميات أخرى لغايات دلالية في النص؟ لقد تصوّر غالب أنّ أية امرأة يمكـن أن تكون سهام أو ليلى، وتصور أنّ اسمها سهام. وهنا يريد أن يبيّن انسحاق الـذات وانهـيارها وانسـحابها إلى استبطان عالم وهمي أمام قوة السلطة "فالذات المـبدعة تحس غموضاً يعتري حركة الواقع ومجراه، كما تشعر أنّ الذات الإنسانية مهدّدة بالذوبان والتلاشي"[3].

ويمزج الروائي بين الواقعي والمتخيل والأحلام والكوابيس، فالراوي/ البطل لا يعـرف سهام من ليلى. هذا يدلّ على انشطار الذات الإنسانية أو افتقادها لوحدتها وتـناغمها وهنا يكون "التشذر السردي، تقنية أدبية ورؤية للعالم"[4]. ويمكن للروائي ألاّ يدرك نفسه قادراً على رؤية العالم وحسب، إنّما بوصفه قادراً على تغيير إدراكه هذا العالم[5].

ويكشـف نـص (ثلاثة وجوه لبغداد) عن علاقة جسدية بين غالب وسهام. إذ يمـارس غالب الجنس في الحديقة دون أن يعرف مع أي منهما، فلماذا يتبدى لنا أنّ

---

(١) المسعودي، محمد أحمد، الزمن والكينونة، مرجع سابق، ص ١١٣.
(٢) الماضي، شكري، الرواية العربية في فلسطين والأردن، مرجع سابق، ص ١٠٠.
(٣) نفسه، ص ٩٤.
(٤) رشيد، امينة، تشظي الزمن في الرواية الحديثة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨م، ص ١٢٤.
(٥) ولسـن، كـولن، المعقول واللامعقول في الأدب الحديث، ترجمة: أنيس زكي حسن، ط٥، منشورات دار الآداب، بيروت، ١٩٨١م، ص ١٢٧.

غالــب يســتدعي سهام إلى المكتب ويسقط عليها صفات ليلى. وهنا تبدو الشخصية المتشــظية. فهل كانت معاشرته لها في الحلم أم في الواقع؟ وهل ثمة علاقة غامضة وخفــية بــين هاتين الشخصيتين تجعل القارىء يرجّح أنّ ليلى وسهام هما شخصية واحــدة. وليلـــى هي التي تجرؤ على دخول المكتبة وتصبح في المنزل فتاة شبقة لا تشبع من ممارسة الجنس. وهنا تتجلى "سطوة الشبقية، التفكيك، والتداخل، اقتحام ما وراء الواقــع، العكوف على دواخل الذات"(١). في هذه الحالة لا يكون القارىء إزاء شخصــية متســقة يمكــن توصيف سلوكها وعلاقاتها بقدر ما يكون إزاء شخصية فصامية يمكن استكشاف عالمها الروحي والنفسي.

ويظل القارىء مع هذيان البطل وتشظياته. فالمتكلم والبطل لا يجدان متنفساً إلاّ الهلوســة والتشــتت وســط مديــنة تحاصــر مبدعيها دون رحمة. مدينة تضج بالمفارقــات والمــرارة لا مفرّ ولا حلّ إلاّ الشرب أو الحلم أو الجنس. وهي حالات يعيشــها المبدع العربي خاصّة والمثقف عامّة، فهو أسير الغربة بعدما خابت آماله، فــلا يجد سوى الانكسار والتمزّق، ويتجلّى هذا الاغتراب عند "اولئك الذين يتمتعون بقــدر مــن الوعــي، أي لدى المثقفين، وعادة ما تعود أسبابه إلى عدم التطابق بين الواقــع المفروض والمثال المنشود...، وينتج المأزق عن عجز المثقف عن التكيف مع هذا الوضع"(٢).

وهــذا يعني أنّ الروائي يريد تسريب رؤيته الخاصة عبر مقاطع الرواية إنّه "يحقــق ذاته ويحقق وجهة نظره ليس فقط داخل السارد، وداخل خطابه ولغته، وإنما كذلك داخل موضوع المحكي ومن وجهة نظر تختلف عن وجهة نظر السارد"(٣).

ويــؤدي خوف المثقف من السجن والزنزانة إلى الانهيار والسقوط. ويخاف غالب بطل "الخماسين" من التعذيب والاعتقال

(١) الخرّاط، إدوار، أصوات الحداثة، مرجع سابق، ص ٥٧.

(٢) حــدّاد، نبــيل، أزمة الشخصية المحورية بين العام والخاص في ثلاث روايات من الأردن، مجلة "مؤتة" للبحوث والدراسات، م١٠، ع٢، ١٩٩٥م، ص ٢٣٢.

(٣) باختين، ميخائيل، الخطاب الروائي، مرجع سابق، ص ٨٣.

"مهما حاول فهو لن يستطيع أن يمنع ذلك الشعور بالإجهاد الذي يستولي عليه..." (١).

إنّ التخبط الذي يهيمن على السارد لم يكن تخبطاً عشوائياً، بل يشير إلى تهتك بنية المجتمع، وهنا يتهتك بناء النص؛ لأنّ الواقع يعاني من التشظي نتيجة لعوامل القهر والاضطهاد.

إنّ هذه الملاحقات والمطاردات تحوّل البطل إلى إنسان مغترب يعاني أزمات نفسية، وقد ولّد لديه الشعور بالإحباط الأمر الذي أودى به إلى التدمير الذاتي ثم إلى الهروب. وهنا تتداخل شخصية الراوي/ البطل مع سيرة المؤلف الذاتية، وقد برز ذلك حين كان الراوي يركّز على تفتيت نفسية الشخصية لأنّها نافرة من واقعها، وتشعر بالاغتراب تجاهه، ويبرز معنى الاغتراب حين "يرسم الإنسان هدفاً لكنه لا يستطيع أن يحققه فيصاب بحالة نفسية تشعره بالعزلة والتقوقع"(٢).

ويلجأ الروائي إلى أسلوب التشظي، فتنشطر الذات تحت ظلال تيار الوعي. فعندما تفقد الشخصية أعصابها فإنّها تصبح تهذي بأي شيء، فغالب الراوي والبطل نفسه إذ يمتزج "وعي الشخصية مع سرد الراوي"(٣). ويختلط اسمه على الناس وعلى ليلى وعلى سهام نفسها. فهو أحياناً (عباس) أو (عبوسي)، ويكاد يختلط اسمه عليه هو نفسه "ابتعد غالب عنه متعجلاً، وهو يقول لنفسه:

"يحمل لي كلّ هذه العواطف، ولا يعرف حتى اسمي!" (٤).

"ثم ضحك وأضاف: أريد أقول: من هي ليلى هذي!" (٥).

وتتوغل رواياته في عالم الهذيان ولعبة التفكيك لتعرية الوقائع، ويأتي السرد متناغماً مع توتر الراوي/البطل وانهيار أحلامه.

---

(١) الخماسين، ص ٣٤٠.
(٢) انظر: شاخت، ريتشارد، الاغتراب، ترجمة: كامل حسين، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٨٠م، ص ص ٩٩-١٠٠.
(٣) فضل، صلاح، نظرية البنائية في النقد الأدبي، مرجع سابق، ص ٤٤٣.
(٤) ثلاثة وجوه لبغداد، ٣٠٣.
(٥) نفسه، ص ٣٠٢.

وتستمر حالات التشظي فيصدم القارىء مرّات عدّة بسلوك إنساني فيه من الغرابة ما يجعله يقف متأملاً لما يحدث باحثاً عن إيحاءات هذا الموقف ودلالاته الرمزية.

ويعاني إيهاب في (الروائيون) من خجل مدمّر بسبب وضعه الصحي إذ هو مصاب بعجز جنسي يقهره من الداخل كلّما واجه زينب.

ويرى خالد نفسه في (البكاء على الأطلال) في ملابس أوروبية بيده عصا طويلة ثم يصعد إلى عربة متجهة إلى شارع فؤاد عندما يترجل من العربة يندفع نحو أربعة رجال ويحدث عراك بينه وبينهم. ويحلم خالد بأنّ الفتاة البدوية التي صادفته عند بئر القرية قد أحاطته بذارعيها وحاولت أن تقبله[1]. فهذا يدل على حالة مرضية عصابية. فمرض العصاب ناجم عن التوتر العصبي المستمر الذي يتخذ أشكالاً مرضية وحالات هستيرية من الصعب إيقافها.

ويمكن القول، إنّ روايات غالب قامت على تيار الشعور أي على الأفكار التي كانت تطوف برأس الأبطال، فالشخصية المحورية هي التي تروي الأحداث وتشارك فيها "إنّ الشخصية المحورية هي التي تقدم نفسها، أي أنّ الراوي حاضر بوصفه شخصية في الحكاية التي يروي أحداثها"[2]. إنهّ راوٍ "ممثل داخل الحكي"[3]. ويلحظ أنّ رواياته تقوم على التداعيات الخاصة التي ترويها الشخصية وتستذكرها وتشعر الشخصية المحورية بالانهزام الداخلي والفشل في كلّ ممارساتها.

وتعد رواياته على المستوى الفني خطوة نحو الحداثة والتجريب "وليس التجريب عفوية مطلقة ولكنّه مشروط أيضاً بثقافة المبدع المنفتحة باستمرار على حقول الإبداع الثقافي العالمي والواقع"[4]. وقد وصلت أعمال غالب إلى هذا المستوى عبر التشظي والأحلام والهذيان. كما كان غالب بطلاً في كثير من أعماله. تشظى في العديد منها إلى شخصيات هامشية وعادية.

---

(١) البكاء على الأطلال، ص ٥٣.
(٢) انظر: المرزوقي، سمير وجميل شاكر، مدخل إلى نظرية القصة: تحليلا وتطبيقا، مرجع سابق، ص ١٠٢.
(٣) لحمداني، حميد، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، مرجع سابق، ص ٤٩.
(٤) الكيلاني، مصطفى، تاريخ الأدب التونسي، مرجع سابق، ص ٢٢٩.

الفصل الرابع

تجليات المكان
بين رؤية السارد ومرجعية المؤلف



يُعــد المكان عنصراً بارزاً في العمل الأدبي، لأنه الإطار الذي تتشكل عَبْره عناصر السرد من "شخصيات وأحداث ورؤيات سردية"(١). ويُسهم المكان في "تحديد نوعــية الأحداث ونوعية سلوك الشخصيات وأحلامها. وقد تحقق هذه الأحداث وهذه الشخصيات للــنص ظلالــه الواقعــية"(٢). ومن هذه الزاوية، فإنّ المكان لا يحقق قصــديته إلاّ من خلال حركة الشخصية التي تضفي عليه ثراءً وتنوعاً. فحين يشكّل المؤلــف أمكنـــته، فإنّه يفتح المجال أمام الشخوص لتكشف عن لا وعيها "وحيواتها النفســية والاجتماعية، لأنّه ببساطة لا معنى ولا دلالة للمكان بعيداً عن الإنسان الذي يقوم بتنظيمه"(٣). ولا يمكن تصور أي نشاط إنساني خارج نطاق المكان، لأنّ "العمل الأدبي حين يفتقد المكانية، فهو يفقد خصوصيته، وبالتالي أصالته"(٤).

وهــنا يبــرز الــبعد النفسي للمكان داخل النص. فالمكان ليس أبعاداً هندسية وحسب، إنّما "هو المكان المصورّ من خلال خلجات النفس، وتجلياتها، وما يحيط بها مــن أحــداث ووقائع"(٥). إلى جانب الأبعاد الاجتماعية والتاريخية التي تكون وثيقة الصــلة بالمكــان دون أن تنفصل عنه. حتى "أنّ المكان الذي يسكنه الشخص مرآة لطباعه، فالمكان يعكس حقيقة الشخصية، ومن جانب آخر إنّ حياة الشخصية تفسرها طبيعة المكان الذي يرتبط بها"(٦).

ويــرتبط المكان بالإنسان ويتواصل معه "سواء أكان (واقعياً) أم (خيالياً) يبدو مرتبطاً بل مندمجاً بالشخصيات، كارتباطه واندماجه بالحدث أو بجريان الزمن"(٧).

---

(١) بحراوي، حسن، بنية الشكل الروائي ، مرجع سابق، ص ٢٦.
(٢) جــنداري، إبــراهيم، الموصل فضاءً "روائياً"، روايتا (الإعصار والمئذنة) و(فجر نهار وحشي) نموذجين، مجلة "الأقلام" العددان (٧-٨) تموز/آب- ١٩٩٢م، ص ٥٦.
(٣) حســين، خــالد، شعريــة المكان في الروايــة الجديدة الخطاب الروائي لإدوار الخراط نموذجاً، مرجــع سابق، ص ١١٨.
(٤) باشــلار، جاستون، جماليات المكان، ترجمــة: غالب هلسا، وزارة الثقافة والإعلام، دار الجاحظ، بغداد، (د.ت)، ص ٦.
(٥) النابلســي، شاكر، جماليات المكان في الروايــة العربية، المؤسسة العربيــة للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٩٤م، ص ١٦.
(٦) قاسم، سيزا، بناء الرواية، دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ، مرجع سابق، ص ٨٤.
(٧) رولان بورنوف، وريال اونيليه، عالم الرواية، مرجع سابق، ص ٩٨.

ويمثّل المكان عند غالب هلسا استراتيجية مهمة، ويبدو أنّ ابتعاده عن الوطن كان له أكبر الأثر في تشكيل مخيلته، فإذا كانت الظروف في الستينيات والسبعينيات قد حاصرت الشخصية ضمن مكان مغلق، فقد حرص غالب على أن يتعدى حدود سجن الذات ويفتح فضاءات جديدة في الرواية، فاستقطب الأمكنة المتنوعة، وركّز على المكان الأمومي، والمكان المنفى، ملوناً هذه الأمكنة بألوان نفسية. وكان يرى أنّ المكان العربي هو المكان الأمومي بالدرجة الأولى. أما الأمكنة غير الأمومية فيراها تمثّل القمع والانقطاع والنفي "إنّ المكان غالباً هنا هو المكان الأليف، العش بحسب باشلار، هو بيت الطفولة الصغير، والبيت المقام اللاحق، مركز تكثيف الألفة. فإذا انتفت الألفة، بات المكان – والنقلة هنا ضرورية إلى الشارع أو الخور أو المدينة – مركز تكثيف الألفة المفقودة، وتكون العدائية"(١).

إنّ المكان الأمومي بالنسبة لغالب هو بيت الطفولة والبيت اللاشعوري الذي ينبض بدفء المشاعر الأمومية. لقد كان احتفاؤه باستدعاء الطفولة منسجماً مع الحالة الشعورية عنده، فحينما خرج من بيئة الطفولة إلى بيئة أ خرى، ظل مرتبطاً بها. يقول غالب في ترجمته كتاب جماليات المكان:

> **"المكان الاليف هو البيت الذي ولدنا فيه، اي بيت الطفولة. إنه المكان الذي مارسنا فيه احلام اليقظة وتشكل فيه خيالنا"(٢).**

لقد دخل غالب في نصوصه أماكن متعددة في القرية والمدينة والحارة والشارع والمقهى والسجن والزنزانة..، وأماكن أخرى تداعت له عن طريق الحلم، وامتد المكان ليشمل البيئة الروائية بما فيها من موروثات وتقاليد شعبية ومعتقدات كان يبثها ضمن الشكل المكاني، وضمن حركة الشخوص، ليكشف عن رؤية أبطاله للمكان، ويحوّل "عنصر المكان إلى أداة للتعبير عن موقف الأبطال من العالم"(٣).

---

(١) سليمان، نبيل، فتنة السرد والنقد، مرجع سابق، ص ٢٨٧.
(٢) باشلار، غاستون، مرجع سابق، ص ٧.
(٣) لحمداني، حميد، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ١٩٩١م، ص ٧٠.

وأعطـــى غالـــب للمكـــان دلالات متـــنوعة حرصاً على توصيل الرؤية إلى المتلقـــي، عن طريق الراوي والشخصية، ليجسّد رؤيته للعالم، ويبني نصاً فيه كثير مـــن الشـــمولية والعمق. فالمؤلف "عندما يقصّ لا يتكلم بصوته ولكنه يفوض راوياً تخيلـــياً يأخـــذ علـــى عاتقـــه عملية القص ويتوجه إلى مستمع تخييلي يقابله في هذا العـــالم"(١). وقد كان غالب –في أحيان كثيرة– حاضراً مع الشخصية في المكان أو متماهـــياً معها في حضوره. أو جاعلاً الشخصية هي التي تجسّد فكرتها وموقفها من العـــالم. لذلك يرى القارىء أنّ المكان عند غالب "يحتضن عمليات التفاعل بين الأنا والعـــالم من خلاله تتكلم وعبره ترى العالم وتحكم على الآخر"(٢). وتكون الشخصية "مصحوبة بصورة الأمكنة التي شغلتها"(٣).

ومـــن الملاحـــظ، أنّ غالـــب لم يتكىء على راو واحد أو موقع وحيد، لكنه اســـتعمل أنماطـــاً تعبيـــرية مختلفة، مثل صوت المتكلم وصوت الغائب، منطلقاً في نصوصـــه مـــن مرجعية تاريخية وإنسانية واجتماعية وسياسية، وذلك ليبث همومه الفـــردية والجمعـــية، ويفـــتح الباب لتعرية القضايا الخاصة والعامة، طارحاً رؤىً متنوعة تتعلق بقضايا المكان والإنسان والقضايا الراهنة.

لقـــد تعرض غالب لتحديات متنوعة وجابه أزمات نفسية عمقت رؤيته للحياة وأكســـبته خبرة سواء أكان ذلك عن طريق السجن والمطاردة أم النفي والاغتراب. وكانـــت هذه القضايا كفيلة بأن تجعل "الإنسان المتكلم في الرواية هو دائماً صاحب إيديولوجيا بقدر أو بآخر، وكلمته هي دائماً قول إيديولوجي"(٤).

وتـــرتبط نصـــوص غالـــب برؤية الشخصية، فسرعان ما تندمج مع المكان وتتشـــكل بملامحـــه "وبقدر ما يصوغ المكان الشخصيات والأحداث الروائية يكون أيضاً من صياغتهما"(٥).

---

(١) قاسم، سيزا، بناء الرواية دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ، مرجع سابق، ص ١٣١.
(٢) حسين، خالد، شعرية المكان في الرواية الجديدة الخطاب الروائي لإدوار الخراط نموذجاً، مرجع سابق، ص ٦٠.
(٣) هامون، فيليب، سيمولوجيـــة الشخصيات الروائية، ترجمـــة: سعيد بنغراد، الرباط، ١٩٩٠م، ص ٨.
(٤) باختين، ميخائيل، الكلمة في الرواية، مرجع سابق، ص ١١٠.
(٥) نفسه، ص ١١٠.

وقد يجد البطل/ الراوي نفسه مقذوفاً في المكان، لأنّ البطل لا يروي وحسب، لكنه يحاجّ ويقاضي وينتقد الأوضاع الصعبة، ويمكن أن يكشف بتلقائية السرد والبوح عن صورة المكان، ويبث رؤيته فيه. ووصف المحتويات التي تمددت على مسرح المكان عكست بشكل أو بآخر فلسفة الشخصية وموقفها الفكري، واستطاع غالب نتيجة لذلك أن يعبّر عن المكان ضمن رؤية خاصة، ويربط الحوادث بمنظور الشخصيات، لأنّ المكان "لا يظهر إلاّ من منظور وجهة نظر شخصية تعيش فيه أو تخترقه"[١]. ويمكن القول، إنّ "المنظور الذي تتخذه الشخصية هو الذي يحدد أبعاد الفضاء الروائي ويرسم طبوغرافيته ويجعله يحقق دلالته الخاصة وتماسكه الدلالي"[٢].

وحينما يخفت صوت الراوي تحضر الشخصية ويعلو صوتها، ويستعمل المؤلف صوت المتكلم ليعكس الأزمات النفسية ويبيّن أثرها في الشخصية. وهنا يتجلّى المكان ليصبح "بؤرة النص وبؤرة العالم الروائي والعالم الإنساني معاً. إنّه المركز الذي تتوجه إليه كلّ الأدوات البنائية في النص، والذي يبلور معناه وملامحه كل شخصياته الإنسانية"[٣].

ويرتبط المكان بالشخصية ويتواصل معها، "ويؤثر ويتأثر، ويتفاعل مع حركة الشخصيات وأفكارها، كما يتفاعل مع الكاتب الروائي ذاته"[٤].

ويتخذ المكان في النص الروائي بعداً جمالياً ويتجلّى ذلك في لغة المؤلف التي تمتلىء بالمشاعر الإنسانية، وهذا الأمر يخلق لدى المتلقي شعوراً بالتفاعل مع المكان وأحياناً يكون "الإيهام بالحقيقة أو خلق عالم متميز هو الميزة الكبرى للرواية، الميزة التي تعتمد عليها جميع ميزاتها الأخرى"[٥].

---

(١) بحراوي، حسن، بنية الشكل الروائي، مرجع سابق، ص ٣٢.
(٢) نفسه، ص ٣٢.
(٣) حافظ، صبري، قراءة في رواية حديثة "مالك الحزين" الحداثة والتجسيد المكاني للرؤية الروائية، مرجع سابق، ص ١٧١.
(٤) عثمان، عبدالفتاح، بناء الرواية دراسة في الرواية المصرية، مرجع سابق، ص ٥٩.
(٥) جيمس، وكونراد وآخرون، نظرية الرواية في الأدب الإنجليزي الحديث، ترجمة: أنجيل بطرس سمعان، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، ١٩٧١م، ص ٣٢.

ويتأثر موقع الراوي بالمكان، لأنّ الراوي هو الصوت الخفي ومصدر الإرسال وصاحب الموقع من زاوية الرؤية "إنّ موقع الراوي في العمل الأدبي قد يتطابق مع موقع شخصية من الشخصيات، كأنه هو الذي يقوم بالسرد من النقطة التي تقف فيها الشخصية"(١).

ويبرز الراوي أمام القارىء بأشكال مختلفة، فقد يكون شخصية مستقلة أو راوياً غير مرئي له، ومن المستبعد أن تكون قصة أو رواية دون راو، فالصوت المتكلم (صوت الأنا) هو الراوي الذي يكون له وجهة نظر مركزية في الأحداث، وله الحق في التبرير، إنّ ما يشاهده القارىء أو يعرفه يأتيه عن طريق الراوي. فالراوي يعرف التفصيلات كلّها لحضوره فيها، فقد يروي قصة حدثت له شخصياً ويعرض أفكاره ويكون هو الصوت المهيمن في النص ويكون "هو الخالق الأسطوري للعالم"(٢). ويمكن أن يكون الراوي بصوت الغائب "يسوق خبراً لم يكن حاضراً فيه بأي شكل من الأشكال"(٣).

وتبرز رؤية غالب في نصوصه لتجسّد موقفه من واقعه المعيش أو عالمه المحيط به. فالرؤية هي "موقف يتخذه المؤلف، من موضوع، أو شيء ما"(٤).

وتكون رؤية المؤلف للمكان امتداداً لرؤيته الفلسفية للحياة، وتنعكس في صنع أبطاله وقدرتهم على اتخاذ القرار وتكون "حرية البطل لحظة من لحظات خطة المؤلف"(٥). وتتحرك رؤية المؤلف على مستوى الأمكنة كلها، فتنظر إلى المكان على أنه أليف ومعاد. وتنسجم رؤية المؤلف للمكان مع رؤى الشخوص، الأمر الذي يدفع تلك الشخوص أن تكشف عن عالم المكان الذي يعيش فيه. ويتجلّى المكان عبر رؤية المؤلف "حاملاً لمعنى أبعد من حقيقته الملموسة"(٦).

---

(١) بورس، اوسبنسكي، وجهة النظر في الرواية على مستوى المكان والزمان، مجلة "فصول" م١٥، ع٤، شتاء ١٩٩٧م، ص ٢٥٦.
(٢) تودوروف، تزيفتان ، طرائق تحليل السرد الأدبي، مرجع سابق، ص ١١٧.
(٣) سويدان، سامي، أبحاث في النص الروائي، مرجع سابق، ص ١٨٥م.
(٤) علوش، سعيد، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ١٩٨٥م، ص ٢٢١.
(٥) باختين، م.ن، قضايا الفن الإبداعي عند دوستويفسكي، ترجمة: جميل نصيف التكريتي، مراجعة: حياة شرارة، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٦م، ص ٩٢.
(٦) قاسم، سيزا، بناء الرواية، مرجع سابق، ص ١٠٠.

وتبرز الرؤية الذاتية حينما "تتطابق معرفة الراوي مع معرفة الشخصية أو حسب تودوروف الرؤية مع ويرمز لها بـ الراوي= الشخصية"(١).

-٢-

يفرض المكان حضوره وهيمنته في "وديع والقديسة ميلادة" حيث القرية ببيوتها الصغيرة، وسقوفها العالية -كما يصفها الراوي- والتلال وما تحتجب وراءها من صحراء ممتدة، فضلاً عن الرعاة والبدو، ومفردات مكانية كثيرة تنتظم شخصيات القصة وعالمها، وتنتظم راويها أيضاً.

وتبدو العلاقة واضحة -منذ المشهد الأول- ما بين الشخصية والمكان. فالشخصية توصف "من خلال حركتها في المكان ومن انعكاس ما يجري على قسماتها، والوصف دائماً مسخر لتقديم ملامح المكان ومن يعيشون فيه"(٢). إذ تتجلى علاقة الشخصية بالقرية بالمكان المهدد بالخطر الدائم من غارات البدو وقطاع الطرق، بالإضافة إلى ممارسة الطبيعة قسوتها على الشخصية دائماً. يقول الراوي:

> **"ومع انبعاث النور من المصباح المغبش انتهت تلك الطقوس التي ترافق انقضاء النهار وتعلن عن بداية ليل قرية متاخمة لصحراء تمتد آلاف الكيلومترات.. ليل يحمل معه ترقب غارات البدو الليلية، وهجمات قطاع الطرق، والباحثين عن الثأر، وقسوة الطبيعة الجبلية"(٣).**

لم يهتم الراوي برصد أبعاد المكان الهندسية، لأن المكان عنده "عنصر جمالي أساس، عنصر شكلي وتشكيلي، وليس ديكوراً، إنّه يكوّن -كما يذهب بعضهم- الهوية الجماعية أو يطبعها بطابعه على الأقل"(٤). ويبدي اهتمامه بوصف الناس الذين يقيمون في القرية، فهم جماعة تتصل بالجبل، إذ يترقبون البدو الذين سيغيرون على البلدة مع بداية ليل الصحراء، ويبدو الراوي هنا واحداً من أفراد البلدة ينظر

---

(١) تودورف، تزيفتان، الأدب والدلالة، ترجمة: محمد نديم خشفة، مركز الانماء الحضاري، حلب، ١٩٩٦م، ص ٧٩.
(٢) بدوي، محمد، الرواية الجديدة في مصر، مرجع سابق، ص ١٢٤.
(٣) وديع والقديسة ميلادة وآخرون، ص ١٢.
(٤) سليمان، نبيل، فتنة السرد، مرجع سابق، ص ٢٨٧.

معهم إلى (إغارة البدو) من وجهة نظر الشخصية التي تتطابق مع وجهة نظر الجماعة. ويمنح صوت الراوي الغائب قدرة على تمثل أصوات الشخصيات وإعادة صياغتها بوعيه، وتحضر ذات الجماعة في علاقتها العدائية بالجماعات الأخرى. وهنا يعطي غالب هلسا فكرة عن مجتمع القبيلة ويصور بعض العادات والسلبيات السائدة في المجتمع القبلي في تلك الفترة مثل الثأر.

وتحضر القرية، لتشكل البعد المكاني في (البَشْعَة)، إذ يضيء غالب جوانب من ملامح تلك القرية وحياتها، ويركّز على بعض المشاهد المتصلة بها، وقد صوّر القرية بناسها وحاول أن يكشف عن الأبعاد النفسية والجوانية للإنسان في تلك القرية. فحين يفقد المكان "طابعه الانطولوجي ليصبح مكاناً نفسياً يتحرك في الذاكرة وعبرها، تتنقل فيه الشخوص فتنتفي المسافات والحدود المادية ويتم التنقل فيه داخل الذاكرة المهووسة بالماضي والاحتمال، تجمع بين أجزاء المكان الحالات النفسية الممتلئة بالتيه والضياع والخوف والأوهام"(١). يقول الراوي:

"ارتفع صوت وابور الجاز بشكل مبالغ فيه وخفقات العجين سمع لها دوي.

قال رجل:

- **غابت الشمس**

ومن قلب الظلمة ارتفع صوت صاحب الدكان كأنه يستغيث.

- **أشعلوا النور**

وفي أطراف الدار دارت حركات متوترة وأصوات نسائية مغيظة تبحث عن الكبريت وتملأ المصباح بالجاز. وارتفعت أصوات تستغفر بابتهال وتسترحم برجاء، وعلا صوت عريض:

- **إنا لله وإنا إليه راجعون"(٢).**

يتدفق في المشهد السابق حكاية أهل القرية وطقوسهم اليومية الرتيبة التي يقومون بها. ويسرد الراوي بصوت الغائب حكاية هذه القرية راداً الحديث إلى أشخاص تربطهم بها رابطة قوية. إذ يبرز في المشهد أكثر من صوت، صوت

---

(١) العلام، عبدالرحيم، سؤال الحداثة في الرواية المغربية، مرجع سابق، ص ٢٦.

(٢) وديع والقديسة ميلادة وآخرون، ص ١١-١٢.

الـرجل، وصــوت صاحب الدكان، وأصوات أخرى، بالإضافة إلى صوت الراوي الذي يروي بصوت الغائب.

ويستدعي المؤلف في (البَشْعَة) موروثاً اجتماعياً يسود القرية، ويسوق الراوي حكايــات غرائبية عن أهلها، وتتحول الحكاية إلى طقس يمارسه أهل البلدة، ويتحول فعل الاعتداء على المرأة إلى حديث يتناقله الناس جميعاً. تقول زينة:

> **"ليلة بعد ليلة، في الشتاء وفي الصيف، في الليالي التي يسقط فيها الثلج حتى يغطي كل شيء، والليالي التي تسقط فيها الأمطار فتتحول المزاريب إلى شلالات.. لليال طويلة متوالية لا أستطيع عدها كان ابنك يلاحقني... عيناه تتلصصان من خلف الباب، حتى خيّل إليّ أنّ الباب مسكون عندما كنت أمد يدي في الصباح لأفتحه كانت رعشة الحمّى تعتريني وأنا أصده ليلة بعد ليلة، كانت عيناه عليّ —نظراته وأنا أخلع ملابسي كانت كجروح في جسدي... جروح كانت تنزف في أضلاعي... وفي النهار كانت عيناه تلاحقانني من شباك حجرته العلوية... ليل نهار كنت أصطدم بنظراته التي كانت تعريني... هل تستر الملابس جسد زوجة كسيح؟ ولم أحاول يوماً أن أغويه. إنني يتيمة ولن يأتي من ملاحقة أمثاله غير المتاعب. ثم أخذني يوماً عنوة. كنت نائمة، وصحوت والكسيح ينتحب ويرجوه أن ينصرف"(١).**

يــبدي الــراوي دهشـــته مـــن القرية وقسوتها على الإنسان الغريب، ويحيل الحــديث إلــى الشخصية (زينة) ويترك لها مهمة السرد لتروي حكايتها بنفسها وما جــرى لها في هذه القرية، وتركها تستغرق في وصف حكايتها مع (سعيد) الذي كان يــراقبها ويطاردها ليل نهار، لينال منها، وقد بدا الراوي متعاطفاً مع تلك الشخصية فأعطاهــا فرصـــة لتظهر ضعفها ويتمها، وإشارتها إلى أن زوجها كسيح، تعبِّر عن أشكال القهر الاجتماعي التي تمارس عليها فتحس "بعقم الحياة وبؤسها وعبثيتها"(٢)، ويصبح المكان بالنسبة لها "هاجساً يثير الشكوك والخوف وعدم الشعور بالأمان"(٣). ويســعى المؤلــف إلى تقديم رؤية عن عالم القرية بأنه عالم مفارق يمتلىء بعادات ســلبية تصــل إلى حدّ الغرابة، ويبيّن بأن هذا المكان له طقوسه الاجتماعية والبيئية الخاصة التي يحرص على إقامتها.

---

(١) وديع والقديسة ميلادة وآخرون، ص ٢١-٢٢.

(٢) الســعافين، إبراهيم تحــولات السرد دراسات في الرواية العربية، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، ١٩٩٦م، ص ١٦٦.

(٣) الطعّــان، صبحي، عالــم عبدالرحمن منيف الروائــي "تنظير وإنجــاز"، دار كنعان للدراسات والنشر، ١٩٩٥م، ص ٢٠٣.

ويسبغ غالب على المكان عدداً من الصفات، فهو ساحة للخراب والجدب والموت والاغتراب. إنّ الممعن في تلك المآسي تكشف للقارىء عن خبايا كثيرة، عن حياة مليئة بالحس التراجيدي، ظلم، وقسوة، واضطهاد، وهدف المؤلف هو الخلاص من الظلم وقسوة الحصار في المكان.

وحينما يريد المؤلف أن يوضح رؤيته يلتقط "مشاهده من الحياة فهو يشبه المصور بشكل موحٍ ومحرّض على الخيال وصفة الجمال حتى لو كان هذا الجمال يتناول أعمق أحزان الإنسان وأكثرها مأساوية"(١).

يقول الراوي:

> **"كان الليل يتكوم على سفوح قريته، تختبيء في جوفه أرواح الذين ماتوا ما تزال ذكراهم حية في القرية. كان القمر النحاسي قد غاب. أوت أمه إلى فراشها ورسمت إشارة الصليب على المخدة لتطرد العفريت الذي يغفو عليها. ثم أخذت تصغي لبكاء النجوم، وتقول "أي ليلة هي هذه، إن رجلاً عظيماً سيموت، ما في ذلك شك" وجارتهم الزنجية تنوم طفلها الذي غفا من مدة طويلة بأغنية يبث فيها الغريب حنينه إلى الأهل والبلاد "مثل شقائق النعمان الجميلة، اقتلعت من جذورها ورميت في صهد الظهيرة لتذوي وتسود كليل الشتاء، كذلك الغريب وأخوه الموظف في المدينة يقرأ رواية بوليسية"(٢).**

إنّ المتتبع لذلك المشهد الذي يسرده الراوي بصوت الغائب، يجدّ مدى سطوة الفضاء الريفي على الشخصية، ومحاصرته للإنسان بجملة من المعتقدات الغائرة في الذاكرة الشعبية، فحينما رسمت المرأة إشارة الصليب على المخدة لتطرد العفريت، هذه العبارة تشير إلى أنّ ثمة قوى قهرية متسلطة تحكم القرية وتحكم العالم. وهذه الصورة تبعث الحيرة وتدخل "الغرابة والغموض في نفسية القارىء"(٣) ، وتكشف له عن إيمان المجتمعات الإنسانية بالأوهام والخرافات التي تعد بالنسبة إليهم وسيلة للخلاص. وحينما يتذكر البطل قريته، فإنّه يؤكد على معنى الغربة والوحدة، فيكون الليل قد غطّى سفوح القرية، والقمر قد أفل، وبكاء النجوم، بالإضافة إلى ليل الشتاء الأسود، تكشف هذه الرؤية عن حالة الواصف وعواطفه، فهذه السمات التي تميز

---

(١) الجبوري، عبدالكريم، الإبداع في الكتابة والرواية، تقديم: عبدالواحد محمد، دار الطليعة الجديدة، سوريا- دمشق، ٢٠٠٣م، ص ٤٧.

(٢) وديع والقديسة ميلادة وآخرون، ص ٣٧.

(٣) حليفي، شعيب، شعرية الرواية الفانتاستيكية، مرجع سابق، ص ١٢٥.

المكان ليلاً ترسم مشهداً تراجيدياً يعمق معنى الغربة ويكشف عن حجم الإيهام الذي يصفه الراوي باستخدام صوت الراوي الغائب، فمن الممكن أن يؤدي "تحديد المكان دور الإيهـــام بالواقع، حين يتم تصوير أماكن واقعية، كما تخلق أمكنة متخيلة تؤدي الدور نفسه وتمارس تأثيرها على القارىء"(١).

واســتطاع غالـــب أن يكشف عن إحساسه بالغربة المكانية بتوظيفه لعناصر الطبــيعة، وكشفه عن البُعد النفسي اللاشعوري لشخصية المؤلف البطل داخل إطار المكـــان. وقـــد "وظّـــف وصف المكان توظيفاً جمالياً، فجعله مفسراً حياة شخصياته النفسية، موهماً القارىء بأنه يعيش عالم الواقع لا عالم الخيال"(٢).

وتـــرتبط قرية المؤلف بعلاقات الأشخاص أكثر من ارتباطها بالمكان المزيّن والمنمق. فالقرية هي:

> **"الصمت والضوء الخافت المنبعث من مصباح الجاز —وكتل الرجال الصامتين يخلق إحساسا كابوسيا يذكر بلوحة العشاء الأخيرة. الرجال بلا تفاصيل والملامح متداخله يضيعها اللون القاتم الذي يحط على الدار، وظلالهم طويلة عملاقة.**
> **الصوت الوحيد كان صوت وديع الصغير يقرأ —يزعق— الجريدة. عندما يتوقف وديع عن القراءة كانت الاصوات تتدفق مختلطة، زاعقة مبتهلة، معترضة مجزد ضجة"(٣).**

إنّ المتتـــبع لـــذلك المشــــهد الذي يسرده الراوي بصوت الغائب يلمح أنفاس الشـــعرية التـــي تهيمن على المكان، وتبرز الشعرية "في كون الكلمة تدرك بوصفها كلمـــة وليس مجرد بديل عن الشي المسمى، ولا كانبثاق للانفعال، وتتجلّى في كون الكلمـــات وتركيبها ودلالتها وشكلها الخارجي والداخلي ليست مجرد إمارات مختلفة عـــن الواقـــع، بل لها وزنها وقيمتها الخاصة"(٤). إنّ صوت الغائب يشير إلى حزن الراوي حينما يغترب عن المكان، فيفقد ألفته، فيصف القرية بأنّها مسكونة بالصمت.

---

(١) عزام، محمد، فضاء، النص الروائي، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، ١٩٩٦م، ص ١١٥.

(٢) الفيصـــل، سمـــر روحي، نهوض الرواية العربية الليبية (دراســـة)، منشـــورات اتحاد الكتاب العرب، ١٩٩٠م، ص ٧٨.

(٣) وديع والقديسة ميلادة وآخرون، ص ٧٥.

(٤) رومـــان، ياكبســـون، قضـــايا الشـــعرية، ترجمة: محمد الولي ومبارك منور، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء- المغرب، ١٩٩٨م، ص ١٩.

وقد جاء هذا الوصف متطابقاً مع الحالة النفسية للشخصية، فهي ترى المكان بأبعاده كلّهـا وتعيش فيه بحواسها جميعاً. وحين يأتي الوصف بصوت الغائب يتأكد الإيهام الـذي يخلقـه الـراوي بـأنّ ثمة مسافة مكانية بينه وبين عالم الشخصيات. وحين يسـتغرق الراوي في وصف المكان ووصف ناسه، يكون أشبه بعين كاميرا. وتكون "وجهـة نظـر المؤلف (الرائي)، هنا مشابهة لحركات آلة التصوير أو الكاميرا في الفيلم التي تقدم مسحاً تتابعياً لمشهد معين"[١].

ويرى الناظر في فضاء القرية ذلك الإحساس في هذا الفراغ المخيف، ويكون الصـمت صـورة للأمل الضائع، إنّها الحياة بمصاعبها تتخذ من القرية معادلاً لها يكشفها.

لقـد كانت القرية تجسيداً لفكرة المكان المريع، إذ وجد البطل نفسه في عالم صـعب وطبـيعة شرسة. "فالراوي هنا يتكلم بضمير الغائب ولا يتدخل ضمناً ولكن الأحـداث لا تقـدم لنا إلا كما يراها هو، لا كما تراها الشخصيات"[٢]. وهنا يسيطر الانفصـال، ويسـرد الـراوي بطـريقة محايدة الواقع النفسي للشخصية المتأزمة. "وتـتحول التجـربة إلـى سيل خواطر وانطباعات تنتمي للكاتب أكثر وتكشف عن لحظـات الاغتـراب ومـواجهة معنى وجوده وثقل الإحساس القلق بضياع زمن لا يمتلك قدرات السيطرة على حركته"[٣].

ويسـتغرق الـراوي فـي وصـف جماليات المكان، ليوخي بمعرفته الأكيدة بالمكان، يقول:

> ***"انزلق قرص الشمس وراء التلال... تكونت غيوم وردية.. بدت نجمة الغروب شاحبة ومرتجفة.. اخذ ظلام رمادي يزحف نحو القرية"***[٤].

ليس أقسى من الظلام حين ينعدم النور الذي يجسّد معنى الحياة، فتزداد القرية قسـوة وضـراوة، ويبقى الإنسان إزاء هذا المشهد ضعيفاً، وحينما يحل الليل يمنح

---

(١) بوريس، اوسبنسكي، وجهة النظر في الرواية على مستوى المكان والزمان، مرجع سابق، ص ٢٥٨.
(٢) يقطين، سعيد، تحليل الخطاب الروائي، مرجع سابق، ص ٢٨٦.
(٣) أبو عوف، عبدالرحمن، البحث عن طريق جديد للقصة القصيرة المصرية، مرجع سابق، ص ٥٦.
(٤) وديع والقديسة ميلادة وآخرون، ص ١١.

الإنســان جزءاً كبيراً من الخوف. وهنا يفرض المكان ظلّه على الشخصية، ويتلون ويتخذ شكل مشاعر ومواقف ورؤى تنعكس على الشخصية، فتندمج بالمكان وتتشكل بملامحــه ويتم "إخضاع المكان لفعل الشخصيات"(١). وفي تلك اللحظة يرتفع المكان إلــى "المستوى الذي يجعله يندمج فيه، مثلما يُسّر الكائن إلى المكان الذي يوجد فيه بشيءٍ من وحدته الخاصة، وهو نوع من تقابل التبادلات بين الأشخاص والأمكنة"(٢).

ويضفي غالب غرائبية وهالة سحرية على المكان، وتبدو سخرية الراوي من هــذه الـبلدة ومــن الجماعة التي ستذهب إلى القديسة طلباً للاستشفاء، مضفياً بعداً أسطورياً حول ما يفعلونه. يقول الراوي:

"بدأت القافلة مسيرتها من الجزء الغربي من القرية، واخذت تتضخم عند نهايتها الشرقية. على سفح التل الذي بنيت عليه القرية كان هنالك بستانان مسوران، ولكن اشجارها اصبحت عقيمة، واصبحا مأوى للثعابين والغربان والجنيات. كما كانت تفوح منهما رائحة نتنة لأن الحيوانات الميتة كانت تلقى فيهما"(٣).

تبــرز أجــواء القرية الغرائبية -كما يصفها الراوي- إذ يخيم عليها الحزن والعقــم والخــراب، إنّها قرية مهجورة لا يؤمها سوى الثعابين والغربان والجنيات. وتبــرز ســخريته واضحة عبر وصف البلدة والناس الذين يطلبون الشفاء، وينطلق غالــب مــن مرجعية اجتماعية ودينية، يستمد موضوعها من الواقع النفسي الأردني وإيقاعه. يقول الراوي:

"كانت بلد القديسة في خياله قصراً احمر، واسع الردهات محاطاً بشجر كثير وسور عال، تجلس فيه القديسة على عرش محلّى بالذهب، وهنالك بحر ايضاً"(٤).

يحــيل المؤلــف فعل الرؤية والإدراك إلى راوٍ هو فرد من أفراد البلدة ينظر معهــم إلــى بلــد القديسة. كما أنّ الراوي الشعبي، يرافق الناس في حركاتهم وفي

---

(١) صالح، صلاح، قضايا المكان الروائي في الأدب المعاصر، دار شرقيات، القاهرة، ١٩٩٧م، ص ١٣٥.
(٢) نجمي، حسن، شعرية الفضاء السردي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ٢٠٠٠م، ص ١٤٠.
(٣) وديع والقديسة ميلادة وآخرون، ص ٨٣.
(٤) نفسه، ص ١٠١.

خلجـــاتهم، يعيش بينهم أو هكذا يوحي لنا حضوره"[1]. وإنّ اسم الإشارة هنالك يشير إلـــى أن الـــراوي هـــنا بين بيوت البلدة وخلف إحدى نوافذها يرقب القديسة بوصفه واحداً من أهل البلدة الذين جاءوا يطلبون الشفاء.

ويقـــدّم غالب الريف ويحرّك المكان باتكائه على الفعل الغرائبي، ليومىء إلى عالم الريف الذي يقوم على التفكير بالخرافة وتصديقها. وليمنح الحدث طابعاً خارجاً عن المألوف.

-٣-

ويتجلّى المكان الصحراوي في "زنوج وبدو وفلاحون" فتحضر البادية بناسها وأشـــيائها وملامحهـــا وحـــراكها الاجتماعـــي. في حين يقدّم غالب للقارىء رؤية بانورامـــية كاملة للحياة في البادية. وينفتح مشهد البادية وما تحويه من خيام سوداء، ورجال، ونساء، وحيوانات، ونباتات، إنّها لوحة حافلة بالأشخاص والأشياء والملامح الاجتماعية.

ويظهـــر المكـــان الصـــحراوي ســـطوته فـــي القسم الأول من (زنوج وبدو وفلاحـــون)، وتبـــرز العلاقة ما بين الشخصية المكان، إذ تتجلّى علاقة الشخصيات النافـــرة -فـــي أغلـــب الأحيان- من تلك البيئة الصحراوية القاسية. وينفتح المشهد المكاني على.

> **"الخيام المستطيلة المتجاورة تمتد من الشمال إلى الجنوب بخط شبه مستقيم، خيام سوداء مصنوعة من شعر الماعز يسكنها افراد القبيلة، واخرى صغيرة الحجم للزنوج والفلاحين وصناع الادوات المنزلية والاسلحة، وهذه مصنوعة من الخيش او شعر الجمال"[2].**

يقـــوم الراوي بوصف المكان الصحراوي، ذلك المكان الشاسع الممتد، ويأتي الوصـــف مفصـــلاً وحاويـــاً على جزئيات لها علاقة مباشرة بحياة البدو، من خيام وبيوت وحيوانات، وغيرها.

(١) العيد، يمنى، الراوي الموقع والشكل بحث في السرد الروائي، مرجع سابق، ص ١٧٥.
(٢) زنوج وبدو وفلاحون، ص ١٥.

ويصف الراوي بصوت الغائب بيوت الشعر بأنها خيام مستطيلة ومصنوعة من شعر الماعز خصِّصت لسكن أفراد القبيلة، بينما الخيام المصنوعة من الخيش يسكنها الخدم والصنّاع. ويشير المؤلف بهذه المفارقة إلى تهميش فئة الخدم وتقزيمهم في عالم الصحراء.

وبعد أن يرصد الراوي مكونات المكان، ينتقل إلى الناس فيصفهم ويصف أفعالهم، وهنا يعمل الراوي الغائب على وصل الناس بالمكان، ويكتسب الصوت الغائب حضوراً على مستوى المعرفة بحياة الصحراء:"في الصباح تعلو ضجة المحرم وحركة الدخول والخروج تتزايد. تضع النساء ثلاثة أحجار كبيرة وتوقد بينها النار ويعدّون عليها الطعام"(١). ويتحول الراوي من مهمة الوصف إلى السرد. فيقول:

> **"ومع الضحى يقبل الوزادون يسوقون حميراً محملة بقرب الماء: زنوج وفتيان وصبايا في المؤخرة يستمعون بآخر لحظة من اللقاء والغزل. ومن رحلة ورود الماء تنشأ الزيجات المقبلة"(٢).**

وحينما يتحول الراوي إلى السرد، يدلّ ذلك على معرفته بالمكان على الرغم من تكوين مسافة مكانية وزمانية بينه وبين عالمه المرويّ.

ويلمس القارىء شغف الراوي بوصف المكان وناسه، كما لو كان الراوي كاميرا ترقب المكان وتلتقط تلك المشاهد، إذ تسود بيئة الصحراء مفردات مكانية كثيرة مثل: الأعشاب الجافة، بعر الماعز، روث الدواب، رائحة اللحم المطبوخ بالجميد، دخان حطب الرتم والدفلاء"(٣).

يرسم الراوي صوراً مكانية كما هي في الطبيعة الصحراوية مثل: النباتات الصحراوية، روث الدواب، واللحم المطبوخ بالجميد، وغيرها، إنّ هذه الموجودات لها جاذبية ونكهة خاصة تختزن في الذاكرة الشعبية وتبقى تجذب القارىء وتأسره فيشتم عبقها لتمنحه الألفة والراحة النفسية.

---

(١) زنوج وبدو وفلاحون، ص ١٥.
(٢) نفسه، ص ١٥.
(٣) نفسه، ص ١٩.

وتكــون الــبادية بكــلّ ما تستدعيه من دلالات القسوة تجسيدا لكلّ ما يحيط بالصحراء، "وتتحول التجربة الحسية إلى نوع من التأمل في المكان، هذا التأمل الذي يهــيء انفــتاح المخــيلة الشــعرية والفاعلــية على عوالم من المادة غير متوقعة التصــور"(١). وتضفي المسافة المكانية التي يخلقها الراوي الغائب إحساساً بالدهشة. وتتولد هالة سحرية على المكان وموجوداته. يقول الراوي:

"داهمتها قشعريرة فلفت اللحاف حول جسدها وهي تتمتم واسترخت كانت رغبة مبهمة، صاخبة بالفرح والوعود تشعل في جسدها رغبة في احتواء جسدها. وأتتها أصوات الليل في سياق جديد: حريفة، لاذعة، مثيرة للذكرى... عواء كلب نابح خشن النبرات، قصير النبحات، ترد عليه كلبة بصوت ناحب، ممطوط، نحيل وعميق. تسمع صوت العصا على ظهرها والرجل الذي ينهرها وعواءها المتوجع في آن واحد. حركة الإبل وهي تتململ في المراح يشبه عراكا صامتا، لاهثا.

صفير صراصير الحقول... والزواحف وهي تصدر خشخشة وفحيحا خلال تسللها بين الأعشاب الجافة مثيرة الخوف والترقب. تنفس النيام وهذيانهم المتقطع... وصوت الريح كمواء قطة.. والصمت طنين في الأذنين يقبل متواليا على شكل دوائر سوداء صغيرة كثيرة العدد، مرتعشة تدور وتدور بسرعة مخيفة"(٢).

تستغرق ذاكرة المرأة وصفاً تبث فيه ما تراكم من ذكرياتها في البادية، وتنقل مشــاهد كثيــرة فيتخيل القارىء نفسه في قلب الصحراء حيث صوت الليل، وحركة الإبل، وصوت الريح، مشاهد مريبة ومرعبة استوحاها الراوي من عالم الصحراء، وتكــاد تقترب بعض المشاهد من السمفونية مثل "صوت الريح كمواء قطة". ويجسّد المشهد السابق الإحساس النفسيّ بالمكان، وتشترك الحواس من صوت وشم وحركة ورائحــة في تشكيل الصورة ليصطبغ المكان بألوان نفسية قاتمة وكئيبة. كما يعمّق المكــان المــتجهم من درامية الحدث إنّ "هذه الكآبة والضجة ومظهر الأذى النفسيّ التــي تهــاجم حــواس الراوي ومشاعره تقابلها حيوية خصبة معاكسة تفتح بوابات للتذكر والخيال البصري"(٣).

إنّ كلمــات الشخصية تلوّن بتنغيمات المؤلف ولغته الشعرية، فلا نستطيع أن نفصــل بين وجهتي نظرهما، إذ ينقل الراوي دلالات الرعب والفزع والترقب التي تصــل إلى الشخصية من الطبيعة المحيطة بها. وهنا يلتصق صوت الراوي بوجهة

---

(١) النصير، ياسين، إشكالية المكان في النص الأدبي، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، ١٩٨٦م، ص ١٩.
(٢) زنوج وبدو وفلاحون، ص ٢٥.
(٣) عبدالحميد، شاكر، سيكولوجية الإبداع الفني في القصة القصيرة، ص ٢٥٩.

نظـر الشخصـية التي هي مصدر رؤيته وإدراكه لعالم الصحراء بكل ما تبعثه من خـوف وتـرقب، فهـو يعلم ما كانت تحس به الشخصية في تلك اللحظة كأنّما هي المـتحدثة، أو أن الراوي قد راقبها عن كثب. ويستمر سرد الأحداث على هذا النمط من السرد الموضوعي انطلاقاً من رؤية راوٍ عالم بكل شيء.

وحيـنما تلتقي الشخصية بالراوي وتدور بينهما أحاديث، تتحول الحكاية كلّها مـن حكاية الراوي وعلاقته بأهل البادية إلى حكاية الشخصية التي تمزج في سردها بـين حاضـر ماثـل أمامها يراه الراوي وماضٍ لم تدرك منه شيئاً، فيختلط السرد الاسترجاعي بالسرد المتزامن الذي يصف اللحظة الحاضرة، تقول:

"من فوق قمة الجبل الشاهق كانت ترى هذا الخط الاخضر المتعرج. كانت تعلم ان تحته نهرا –هل هو نهر الموجب ام الزرقاء؟ اخذت تقترب منتظرة ان ترى زهرة الدفلاء الكبيرة في الحجم وشجيرات الرقم- ويتغير المنظر بركة ماء مستطيلة قالت لنفسها هذه بركة زيزياء ماء البركة شديد الزرقة – مشمس"(١).

إنّ انـدغام الراوي بالمكان الأردني وعلاقته القوية به تجعله في تشوق دائم إلـيه، لـذلك يمـيل الـراوي إلى استدعاء الحكاية من ذاكرة الماضي الذي يحفل بالذكـريات. ويشـكل صوراً مكانية متعددة تعمل على إيقاظ وعي القارىء وتعميق فكـرة الانتماء إلى المكان، الوطن. ومن هنا فقد حضر نهر الموجب ونهر الزرقاء وزيزياء. ويخلق هذا الحضور علاقة نفسية وفكرية بين الإنسان والمكان.

وعلى الرّغم من أنّ الراوي الغائب يقيم مسافة بينه وبين شخصياته، لكنه ينفذ إلى وعي هذه الشخصيات فيسرد ما يدور بذاكرتها:

"تراءت عمان لسلمى بيوتا حجرية، تنتشر على مسافة شاسعة جدا لا ترى العين نهايتها. اهلها ذو وجوه حمراء كوجه الصاحب. يتكلمون بلهجة بدوية مضحكة. ينادي احدهم الآخر باسم الصاحب. غشاها إحساس بالاختناق وراء الابواب المغلقة. قالت لنفسها: كيف يتعرفون بعضهم على بعض إذن؟ وفجأة غشاها انهماك مفاجىء وبدا كل شيء بلا معنى"(٢).

---

(١) زنوج وبدو وفلاحون، ص ٢٥.
(٢) نفسه، ص ٢٧.

إنّ إحساس الشخصية بالاغتراب، دعاها لأن ترسم صورة لمدينة عمان دون أن تـــراها، إذ تـــبدو عمان لها بيوتاً حجرية، وأهلها يثيرون السخرية بسبب لهجتهم الـــبدوية المضحكة كاشفة بذلك عن الفجوة العميقة بينها وبين المكان والمدينة. وهنا تبدو العلاقة بين الشخصية والمكان علاقة تقوم على الرفض والنفور من المدينة التي لا تعرف عنها شيئاً. وتبدأ سلمى تحدث نفسها بصيغة المنولوج وتتحول وجهة نظر الراوي نحو الشخصية (المرأة- الساردة) لكن مع بقاء صوت السارد الغائب. وحين تحكـــي المرأة ويتابعها الراوي، يقطع حديثها ويتابع حديث أمها. وهنا يندمج الراوي في الحكاية بوصفه شاهداً.

وتنقل بيئة القصة صورة للمرأة في بيئة البدو وما تلاقيه من سوء معاملة من الـــرجل، وتحويلها إلى عبدة لا قيمة لها. وما تلاقيه من إهانة من تسلّط الرجل عليها وإبراز سطوته في ذلك المكان. يقول الراوي:

"يتوتر جسد الشيخ فجأة، وينخر كأنه حصان، ثم يرفس المرأة بقسوة وينصرف. والمرأة مخزية مهانة، تتوجع وتئن"(١).

يكشـــف المؤلف عن الوضع الاجتماعي الذي تعيشه المرأة في الصحراء، إذ تمـــارس علـــيها كـــل أنـــواع القهـــر والتعذيب، وهنا يختلط البعد السياسي بالبعد الاجتماعي، ويأتي الشيخ ليكون رمزاً للسلطة القامعة والمتسلطة في بيئة الصحراء. فكما السلطة تمارس سطوتها، فالشيخ أيضاً يعتدي على زوجته ويغتصبها ويستعذب إهانتها وتعذيبها، ولا ينالها إلا بعد أن يضربها ويرفسها بقسوة.

- ٤ -

ويتميـــز المكان الأليف/ القرية في روايات غالب بحضور بارز يمثّل صورة البـــراءة الأولـــى. وحينما يستدعى مكان الطفولة تزداد الصورة تألقاً، لأنّ المؤلف يندمج مع المكان القديم. وتكون "القرية هي الذاكرة البكرية الأولى التي تظل مخزوناً

(١) زنوج وبدو وفلاحون ، ص ٢٢.

لا ينضـــب بوقود الخيال ووحدة كتلة الأزمنة"[١]. إنّ اهتمام غالب بالمكان الأمومي وسـطوعه فـي نصوصـه، إنّما يجسّد إحساسه بالضغط المكاني عليه في غربته. ويحتفـي غالـب بالمكان، وينبثق لديه المكان الأمومي أو "المكان الرحمي"[٢] الذي يفـتح أبعـاد الذاكرة على فضاءاتها، خالقاً بذلك حضوراً مميزاً للمكان، إذ "يصبح المكـان القـديم –وبيت الطفولة مثال له– مكاناً أمومياً، معيشاً وصبيانياً ليس بألفته الداخلـية فقـط، وإنّما بوصفه تكويناً معيشاً"[٣]. وتتجلّى قدرة غالب على استحضار المكـان والتعبيـر عـنه بحميمـية في روايته "الضحك". ومن أكثر الأماكن جاذبية (الجبل)، إذ يستعيد الراوي/ الأنا صفحة من ذكريات الطفولة. فيقول:

"واخذت القرية تبعث الضجر في نفسي. ذلك الضجر الذي جعلني انظر بعين جديدة إلى الجبال البعيدة. كانت تبدو ومن بعيد شفافة نقية كأنها مصنوعة من ضباب ازرق وفكرت بغموض: خلفها تكمن الاحلام والاساطير"[٤].

يكشف المقطع السابق عن حبّ الراوي/ الأنا للمكان المرتفع، وهذا يعكس –بوضـوح– الرغبة في الحرية والانطلاق من المكان (القرية) الذي صار يبعث في نفـس الأنا أكواناً من الضجر وإحساساً غامضاً في معرفة الحقيقة، وقد اتخذ الشكل المكاني الملموس من اللون الأزرق وسيلة للتعبير عن هواجس الشخصية وخلجاتها. إنّ الـراوي/ الأنـا يصف جمال القرية منطلقاً من زاوية الرؤية الأليفة الناتجة عن نـزعته الرومانسـية. فالـراوي لا "يحكي إلا ما له صلة مباشرة وعميقة بشخصه وبـالأخص مـا تـرك أثراً داخلياً في نفسه"[٥]. فيأتي المكان ليعكس الحالة النفسية للشخصـية، إذ تـربطه بالمكان روابط نفسية فيصبح الجبل رمزاً للألفة. لقد عمّق المؤلـف من رؤية المكان، وتحقق ذلك في كشفه عن الجمال المختبىء فيه، مبلوراً ذلـك فـي صيغة الحركة التي تشكلت بين أجزائه، مضفياً عليه صورة تبهج النفس وتثير من إدهاش المتلقي.

---

(١) النابلسي، شاكر، جماليات المكان في الرواية العربية، مرجع سابق، ص ١٠٢.
(٢) نفسه، ص ١٦.
(٣) النصـير، ياسين، الرواية العربية أساليب واتجاهات الصيانة والتدمير (ظلال على النافذة) نموذجا، مجلة "الأقلام" العددان: (٧–٨)، تموز/ آب ١٩٩٢م، ص ٥١.
(٤) الضحك، ص ١٧٩.
(٥) يقطين، سعيد، القراءة والتجربة، مرجع سابق، ص ١٩٥.

ومــن الطبيعــي أن يــنعكس هــذا الإحساس على الشخصية خارج الوطن، فالراوي، الأنا دائم التذكر لقريته. إذ تتابع الذات الأنا وصف المكان من وجهة نظر الـراوي المهــيمن إن "الراوي السارد لا يداجي القارىء ولا يموّه عليه وإنّما يلفت نظــره مــن أول وهلة بأن يفضي إليه بأسراره عن طريق ضمير المتكلم"(١). يقول الراوي:

"عـندما وصلت سفح الجبل بدا أمامي على حقيقته بخطوطه الرمادية الغليظة وافتقاده للتناسق – مجرّد مجموعة من الصخور الكالحة تتكدس فوق بعضها البعض- وكلما دققت النظر ازداد قبحاً وغرابة"(٢).

ينســج المؤلــف المكان ليكون رمزاً يوحي بالبؤس والاختناق، وحين يصف المكـــان يــتحدّث عــن الجبل الذي لا ينفصل عن الفضاء الروائيّ. لقد حمل اللون الــرماديّ فــي المشهد السابق اختلال الرؤية وعدم وضوحها، نتيجة لتردي الواقع، وبــدت الصخور باهتة وكالحة في نظر الأنا. ويمكن القول، إنّ هذه الرؤية البصرية تنسجم في دلالتها السلبية مع مشاعر الشخصية التي تنظر إلى المكان نظرة سوداوية قاتمــة. فــثمة عــين راصدة تحلّق في الفضاء المجاور للمكان، وتتجه صوب سفح الجبل. فعندما يرى الراوي/ الأنا الجبل من الداخل تظهر إشارات لغوية في النص، فالخطــوط يــراها رمادية، والصخور باهتة، وهذه الصورة المكانية تجسّد إحساس الشخصــية بالضياع والتية والإخفاق، وترتبط بالقبح والغرابة و"يغدو الشكل السردي جوانــياً، أي أنــه يحكي عن قصّة هو بطلها ومحورها ولمّا كان كذلك فهو الفاعل الذاتيّ كصوت سرديّ يقوم بترهين خطاب قصته من خلال ضمير المتكلم"(٣).

ويضفي غالب على المكان/ القرية جماليات إضافية، "ولا يقتصر التماهي بين المكان وبين الطفولة وبين الفردوس المفقود على استرجاع رومانسيّ أو تمجيد حقبة غابــرة، بل يمتدّ عند غالب إلى مجمل تصوراته حول الإنسان والعالم"(٤). ويضفي

---

(١) خــريف، محمد، الرواية تخترق نقدها صنع الله إبراهيم في اللجنة، مجلة "كتابات معاصرة"، م٦، ع ٢١، (أيار- حزيران) ١٩٩٤م، ص ٥٣.
(٢) الضحك، ١٧٩.
(٣) يقطين، سعيد، تحليل الخطاب الروائي، مرجع سابق، ص ٣٧٩.
(٤) محادين، موفق، غالب هلسا دراسات نقدية، مرجع سابق، ص ١٥.

الــراوي على القرية مسحة من الخيال ويلونها بألوان نفسية حين يصف مشهداً من القرية في الليل فيقول:

"في ليل القرية الطويل كنت أراقب النجوم عند مغيب الشمس، فأرى الزهرة أول ما أرى، ثم المريخ، ثم نجوم الدب الأكبر، ونجوم الدب الأصغر، ثم الثريا. صحوت مرّة في أواخر الليل. كانت النجوم الصغيرة قد اختفت ولم يبق إلا النجوم الكبيرة. لم تكن تبدو آنذاك كزخارف منقوشة على قبة سوداء، بل بدت كشموس معلقة وشلني الرعب. قلت لنفسي، وأنا مغمض العينين: إنها تهوي الآن. إنها تهوي"(1).

إنّــه استرجاع عميق من الراوي/ الأنا وللقرية. لقد حلّق الراوي في فضاء القــرية ورســم لــوحة جميلة لصورة الكواكب والنجوم في الليل وهي تزيّن فضاء القــرية. وتفــنن في رسم لوحة بانورامية جماليّة بثها الحيويّة والحركة عن طريق التشــبيه، فالمشــهد المكاني لم يكن أبعاداً هندسيّة محضة، بل جاءت صورة المكان لــتعكس الحالــة النفسيّة للشخصيّة، وتجلّي المكان عبر استثمار الحواس مثل قوله: (بــدت الشموس معلّقة). لقد عمل التشبيه على إضاءة اللوحة المكانيّة فبدت متوهجة بالخــيال عبــر العــين المبصرة، فيها كثير من السحر، أثارت الراوي وبعثت فيه الدهشة والرعب. ويشير المشهد إلى امتزاج غالب ببيئة القرية امتزاجاً يكاد يكون كلــيّاً،، لــذا يغــدو المكــان عــنده "كمــا لو كان خزاناً حقيقيّاً للأفكار والمشاعر والحدوس"(2).

ويتعمّق الإحساس الأموميّ بالمكان لدى الراوي. إذ يقول:

"كنت متأكداً أنني إذا ابتعدت عن قريتي بعداً كافياً فإنني سوف أجد ذلك اليقين الذي أبحث عنه ذلك الفردوس الذي أخرجني من شكوكي وانتظاري لعلامة، وتحولت حياتي بعده إلى محاولات مستمرة يائسة لاستعادة ذلك اليقين"(3).

يــتطابق الــراوي مــع الشخصية على مستوى المكان دون أن يكون مسافة بيــنهما. وإنّ انعــدام المسافة تجعل الشخصية تتأمل ذاتها، ومع هذا الحب الجارف

(1) الضحك، ص ٤٧.
(2) بحــراوي، حســن، الفضــاء، الروائــي ملاحظات من أجل بحث، مجلة "الفكر العربي المعاصر"، مركز الإنماء القومي، بيروت، أيار- حزيران، ١٩٩٠م، ص ٣٣.
(3) الضحك، ص ١٨١.

للقـــرية، ظلّـــت القرية هي الرحم الذي تعود إليه الشخصية، وهنا تكون العلاقة بين الشخصـــية والقـــرية نوعاً من التوحد. وأي خروج منها يعني لها التمزّق والمعاناة النفسيّة. لقد وصل غالب في حبه للمكان/القرية الأردنيّة إلى درجة التقديس إلى الحد الـــذي وصفها بالفردوس، لأنه يرى "إنّ الإنسان بدون المكان –الوطن- يصبح كائناً مفتتاً"(١).

ويعكـــس التحامه بقريته وعيه القومي وانتماءه والوطني، فهو يلحّ دائماً على أن تكون صورة الوطن ماثلة أمام عينيه، وهنا يصبح المكان مصدر جذب.

إنّ ذاكـــرته تبقـــى تدور حول الراوي/الأنا وطفولته في القرية التي لم ينقطع حنيـــنه إليها. وظلّت القرية هي المحور الرئيسي تخطر في ذهن الراوي عن طريق العـــين أو الـــبوح أو الحلم. ففي رواية "السؤال" تحضر القرية في الحلم، ويستذكر مصطفى الترعة. يقول الراوي:

> **"ثم يستغرق في النوم دون ان ينتظر الرد. ويعاوده النوم. ويحلم بالقرية: الترعة محاطة بالاشجار، وغيط البرسيم يمتد على الجانب الآخر. والشمس حارة تلسعه في نحره ولكن لا احد هنالك. اين ذهبت سعاد؟ كان ذلك يعتمد عليه: ان يجدها او لا يجدها. وكان يعلم انّ وجودها يستلزم مواجهة. وكان ذلك كله قد حدث من قبل. يقول لنفسه "اريد سعاد" فيراها تكلم رجلاً غريباً. إنه هو. يحاول ان يقول لها –حتى لا يثيره- إنّ ذلك لا يصح في القرية، فنحن فلاحون"(٢).**

يمثل هذا المقطع طريقة سرد الراوي بواسطة صوت الغائب، ثم يمثل تداخل الوصـــف بالحوار، فالراوي إذن راوٍ مفارق لمرويه على مسافة منه، وهو عليم بكل شيء، حتى ما تفكّر وتحس به الشخصية. ويسرد الراوي من وجهة نظر الشخصيّة وصـــف الترعة ويدخل القارىء إلى قلب المكان بأشيائه وتفصيلاته ورائحته. وهذا الوصف يعمّق الحس الجماليّ للمكان ويولد علاقات عميقة فيه.

ويلمـــح القـــارىء في (البكاء على الأطلال) حضوراً مكثفاً لذكريات القرية ومشـــاهدها. لقد ظلّت القرية الأردنيّة موضع اهتمام تتشكل في خياله وفي لا وعيه،

---

(١) باشلار، جاستون ، مرجع سابق، ص ٤٥.
(٢) السؤال، ص ٥٨٦.

إنّهـا المكان الأليف بالنسبة إليه، وهي ما يسترجعه الراوي من ذكريات عن القرية وعاداتهـا وأصـالتها "في حين أنّ هذه القرية، غدت، من خلال قبو الذاكرة، وبفعل تحـولات الزمن، وتراكمات الخيال، وكيمياء التخمير المعقّدة، حلماً جميلاً، وذكرى بديعة، وعالماً ساحراً، ومكاناً أليفاً"[١]. فيتذكر خالد:

"المهباش ينفذ في الجرن الخشبي يطحن حبات البن المحمصة ويخلق من حوله، في الجو، منطقة كثيفة من زيت البن الطيّار، دقة المهباش في العمق، ثقيلة مكتومة، تمتد في الأرض فتحدث اهتزازا مخيفا يحس به الجالسون في الديوان، ثم دقتان خفيفتان، سريعتان، في الجانبين، تتوالى ذبذباتهما التي تصطدم بصفائح الماء فتحدث موجات سريعة خفيفة على سطح الماء وأزيزاً خافتا تبتلعه الدقة المكتومة، التي يهتز بها الكوز النحاسيّ الموضوع فوق غطاء الزير"[٢].

يبحث الراوي عن رائحة المكان القديم، ويشيع فيه مفردات انتزعها من محليّة ذلك المجتمع، ذكرياته مع المهباش، والقهوة، ويتذكر الماضي ويربطه في ذهن المتلقي بذكريات الطفولة الجميلة، وذكريات الأباء والأصالة، ليدلّ على أن الحنين ما يزال ينبض في دمنا، وأنّ في الماضي يكمن تراثنا. ويأخذ الراوي الغائب حضوراً على مستوى المعرفة الكليّة في القرية وعاداتها، فتبدو الصورة واضحة، لأنّ الراوي، البطل عايش أجواء القرية، فجاءت نقلات مكانيّة متخيلة تتجلّى في ذهن المتلقي. لأن "المكان هو تجربة معيشة انطلاقاً من تأثير الذاتيّة"[٣] ويجسّد عشق المؤلّف للمكان الإحساس بالألم والإحباط الذي كان يواجهه في غربته، وإنّ المتتبع لتلك المشاهد التي يسردها الراوي/ البطل في (البكاء على الأطلال) يرى أنّ هذه المشاهد إنّما تجسّد حزن الراوي/ المؤلف حين يغترب عن المكان، لذا تحضر الذات الفردية وتتجسّد علاقة العشق بالمكان والأشياء، وبذلك يمكن القول، إنّ المكان في العمل الروائي "يؤسّس" أبعاداً خفية للشخصية، ويشارك بفاعلية في خلق المعنى...

---

(١) النابلسي، شاكر، جماليات المكان، مرجع سابق، ص ٤٢.
(٢) البكاء على الأطلال، ٢٨.
(٣) معتوق، محبة حاج، أثر الرواية الواقعية الغربية في الرواية العربية، مرجع سابق، ص ٢٢٦.

فهـو بطـل مشـارك يصنع المجال الحيوي للشخصية. وتتماس وظيفته مع وظيفة الشخصية، بل تتداخل معها، وقد يتحول المكان إلى بطل فعلي""[1].

فـإذا كان العالم الذي يشمل فضاء نصوص غالب هو عالم القرية الأردنيّة، فإن غالب يبقى يمتح من ذاكرتها، ويسترجع تلك الطقوس القائمة في الذاكرة الجمعيّة مـثل رقصـة الطفلة وأغنية العبيط. يتذكر خالد أجواء القرية البسيطة، ويتذكر هذه الأغنـية التـي كانت تثير في نفسه الشوق والشجن، ويتذكر أمّه والأبله والأعراس ودقّ المهباش، ويتذكر قريته أيام الأعراس. يقول خالد الراوي:

> **"طعنة حادة كوميض البرق اندفعت من الماضي واخترقت اللحظة، ثم اختفت. اختلج بها قلبه فأوجعته. وجه أمه أطلّ من زاوية الحجرة الخارجية، وأخذت تعبر الحوض مقتربة، عيناها محتجبتان بتجهم الوجه لأن ضوء الشمس كان يسقط فيهما، والفتاة قريبة منه، تكاد تكون ملتصقة به. عندما تلتفت إليه يتلامس الجسدان. الإيقاع يبطيء ويزداد عمقاً. انفصلا في ذعر، وضاعت الفرصة. "ماذا كان علي أن أفعل؟" أخذ رأس الطفلة يتمايل مع الرقص، ومضى الإيقاع "بيّاع البيارق طل، طل، بياع البيارق طل..." وأبله القرية يومىء ويوقع بقدميه: "بيّاع البيارق طل"، ويرتفع وجه آمنة، ويتجمد كل شيء"[2].**

تذكـر هـذه الأغنية بالمكان الذي يرتبط به الراوي/خالد ارتباطاً وثيقاً، إنّها صورة مستوحاة من التراث الإنساني للقرية، ويفرض المكان بتجلياته طقوساً محدّدة تخضـع إلى الذاكرة الجمعية الشعبية المستقرة في ذاكرة الراوي/البطل أو قد يكون "المؤلف ذو المعرفة الشاملة ووجهة النظر هذه هي له"[3].

ويقـدّم غالـب فـي (سـلطانة) القرية، ببيوتها وحاراتها وجبالها وبساتينها، وهـربجها، مكانـاً فـيه كثيـر مـن الجمالـيات، ويـرتبط ارتباطاً وثيقاً ببطولة الـراوي/المؤلـف، وينتـزع المؤلـف جزئيات المكان من الذاكرة ليتقصى خلجات البطل/جريس.

ويـتوقّف غالـب كثيـراً عـند تفصيلات القرية الأردنية فيحرص على نقل صورتها الدقيقة ليعطي لمكان روايته بعده المحلي والتاريخي، ونكهته الخاصة. وهنا

---

(١) الضبع، مصطفى، دراسات أدبية رواية الفلاح فلاح الرواية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨م، ص ٧٠.
(٢) البكاء على الأطلال، ص ١٧.
(٣) بيرسي، لوبوك، صنعة الرواية، مرجع سابق، ص ١١١.

تبرز الرواية فتكتظ بالجزئيات "ودوالّ الأشياء والحركات في إحالاتها شبه المباشرة علــى وهــج الحياة الاجتماعية والنفسية"[١]. والسياسية في الأردن، "والخطاب عن المكان (القرية) لا يأتي ضمن القص الروائي فحسب، إنّما يأتي كذلك ضمن خطاب آخــر هــو الخطــاب التاريخـــي، بل إن غالب إصراراً منه على "تاريخية" النص، وابتعاده عن الخطاب الروائي المألوف، يلجأ إلى الإحالات والهوامش لإضاءة ما في النص الأساسي"[٢].

وتمــثل روايــة (ســلطانة) نموذجاً لجعل القرية مكاناً يرتبط بطفولة الراوي ومســتودعاً لصــبابات العشــق والجنس وشقاوات الطفولة. فالهربج كان هو البؤرة المكانــية الفاعلــة فــي القرية، ومكاناً للشهوة وممارسة الجنس، لذلك كان له دور اجتماعــي ونفســي مهيمن، حاول غالب أن يستغله لتقديم صورة لواقع الإنسان في القرية، ومن هنا يصبح الهربج مكاناً مثيراً للشهوة، ونابضاً بالحيوية والجمال. يقول الراوي:

> "كانت القرية كلها والأراضي المحيطة بها، ساحة لعب الأطفال في بعض الأيام كان الأطفال يهبطون من الحارة الشرقية، يمزون بين البستانين اللذين لم يعد أحد يهتم بهما. كان هناك هربج آخر، مثل ذلك المكان القائم بعد نهاية الحارة الغربية، وهو منخفض من أراض، تحيطه الصخور من كل جانب، تنمو فيه أشجار برية دائمة الخضرة. كان للهربجين الشرقي والغربي – سمعة سيئة، تجد صبياً يقول لآخر: ماذا فعل بك فلان في الهربج؟ أو قد تتشاجر امرأتان، فتصيح احداهما: إنني أعرف الذين سخموك في الهربج... المهم أن الصبية كانوا يجيئون لهذا المكان، وعندما يدخلونه كانوا يشعرون أنهم قادرون، هنا، أن يمارسوا حرية لا يحدها رادع أو رقابة وشيئاً فشيئاً، يتحول اللعب البريء إلى بذاءة تنفجر فجأة"[٣].

يصــف الراوي الهربج وموقعه، ويصف الأطفال الذين كان لهم علاقة بهذا المكــان، تلك العلاقة التي تبدأ باللعب ثم تتحول إلى ممارسة الشهوة، ويسبغ المؤلف علــى المكــان عــدداً مــن الصــفات، فهو مكان منخفض، تحيط به الصخور من الاتجاهــات جمــيعها، وتــنمو فيه الأشجار البرية دائمة الخضرة، إنّ هذا الوصف الجمالي الذي أسبغه الراوي الغائب على الهربج أضفى إحساساً بالدهشة. وقد حرص

---

(١) الخصور، جمال الدين، المعرفي في الأدب تجليات الحداثة في المعادلات الروائية، مرجع سابق، ص ٩٩.
(٢) حدّاد، نبيل، الكتابة بأوجاع الحاضر، مرجع سابق، ص ١٦٨.
(٣) سلطانة، ص ٦٨-٦٩.

الـــراوي على رصد ما كان يجري من بذاءات في هذا المكان سواء أكانت من فعل الصـــغار أم الكـــبار، وهنا يخلق الراوي حالة من التواصل بين الشخصية والمكان، ويـــؤكد أنّ حياة الناس في القرية تمتلىء بالحيوية والنشاط، لكنّه -في الوقت نفسه- يبـيّن أنّ هـــذا "المظهـــر الجنسي - الشاذ منه والسوي- هو مظهر متعلق بالرعب الاجتماعي. وإنّ القيم الاجتماعية السائدة في القرية التي يشير إليها هلسا في روايته، هي السبب الخفي وراء مثل هذه الأفعال الجنسية المتخفية"[1].

وتقدم (سلطانة) رؤية المؤلّف للذات والواقع في اللحظة التي اختارها، وتبدو العلاقـــة بـــين الراوي والبطل علاقة قوية، ويبرز ذلك من خلال الإحالات إلى واقع خارجـــيّ لـــه ســـماته المميزة في حياة غالب، وقد برزت هذه الإحالات عن طريق اســـتذكار الـــراوي/جـــريس لمشاهد من القرية، ويلمح القارىء في سلطانة وصفاً لمجتمع القرية بكل ملامحه، يقول الراوي:

"سرنا بين حقول القمح مساحات واسعة على اليمين قد حصدت، تجوس فيها خراف بطيئة الحركة. الحقل الذي يليه كان يتم حصاده. الحصادون ينحتون بمناجلهم ويقطفون جرزة سنابل، واخرى، حتى تصبح كومة صغيرة يسمونها الغمر. خلفهم لاقطات السنابل، يجمعن ما يتخلف عن الحصادين"[2].

يصـــف الراوي مشهداً حيّاً لمنظر الحصادين الذين ينشرون البهجة والحيوية فـــي المكـــان، ويســـتدعي الحكاية من ذاكرة الماضي، لينقل مشهداً من مشاهد أهل القرية وهم يتكاتفون في حصد القمح، مشيراً بذلك إلى القيم الاجتماعية الإيجابية التي كان يتحلى بها أهل القرية. لأنّ "المكان كما هو في الواقع شيئاً وما يمكن أن يقترحه شيئاً آخر"[3].

ويرتبط غالب في (سلطانة) بالطبيعة وجمالها. يقول:

"البحر الميت عند العصر مرآة مصقولة، شديدة اللمعان"[4].

---

(١) النابلسي، شاكر، جماليات المكان، مرجع سابق، ص ٤٧.
(٢) سلطانة، ص ٢٦.
(٣) بورنوف رولان، رويال اوئيليه، عالم الرواية، مرجع سابق، ص ١١٠.
(٤) سلطانة، ص ٢٧.

إن انــدغام الــراوي بالمكــان وعلاقــته القوية به تجعله يضفي عليه سحراً وجمــالاً، وينظر إلى المكان نظرة أليفة، ويحس فيه ألفة الماضي، ويجد فيه مسحة الجمــال. وهذا الانحياز إلى جماليات المكان يكشف عن النزعة الرومانسية لعلاقته بالمكــان، فحــين يكــون البحر الميّت بؤرة الحكي ينفتح الفضاء الروائي وينغمس الــراوي في الوصف، فيرى المكان من الخارج أشبه بعين كاميرا ترصد تفصيلاته وتبرز العناصر الجمالية فيه.

وفي (الروائيون) يرتبط الراوي/ البطل بالمكان القرية، ويبرز وجهها القبيح، لأنّه ينظر إليها بصورة المدينة القاهرة، وبذلك تغدو القرية سجناً لا يطاق، ولا يرى فيها سوى السواد والغياب والخراب. يقول الراوي:

> **"وفجأة انبعثت أمام عينيه صورة كمشهد سينمائي ثابت: الترعة، وأشجار الصفصاف على ضفتيها، والنساء بثيابهن السوداء، في وجوههن المجعدة، الصارمة، ذلك الغياب الذي يرتبط في خياله بأسرار غريبة ومفجعة، والرجال العابسين، والفتيات الصغيرات بجدائلهن التي تنساب على الصدر، يبثثن إشارات محزمة، الغروب بدخانه الصاعد من الموقد، منعقداً، متحركاً ببطء في الفضاء الشحيح الضوء، بدت القرية وتوقة إليها، المشحون بنوستالجيا تقبض القلب، جنة مفقودة، يحتويها صفاء ووداعة، جنة مجردة من الرغبات التي تتفتح في ليل الغريزة، تلك الرغبات المبلولة"(١).**

تبدو القــرية فــي نظر إيهاب الشخصية الرئيسية في الرواية مكاناً للضياع والخراب، لأنّها لم تكن مكاناً أليفاً بالنسبة له، فهي لم توفر له الاستقرار والأمان، لما تحملــه من دلالات سلبية، فظهرت مكاناً دراميّاً تعكس مأساة الشخصية. وهنا يبرز الــراوي بصــوت الغائــب. وقد يتحدث بهذا الصوت عن نفسه، وقد تبدو صورته مسيطرة بوصفها راوية، يتوارى خلف صوت الغائب.

إنّ الــتأمّل في المشاهد المكانية السابقة يشير إلى أن التنويعات المكانية التي بــرزت في نصوص غالب أكسبت المكان جمالاً خاصاً، لأنّ ذاكرته اقتربت بكل ما يحــيطه من أجواء وعادات وتقاليد وملامح، وجاءت الصورة المكانية عنده متضمنة اللون والحركة، الأمر الذي يولد في نفس المتلقي مشاعر الألفة والمتعة والانتماء.

---

(١) الروائيون، ص ٩٨٠.

ليســت القرية هي بؤرة الحكي وحدها، بل هناك مفردات مكانيّة أخرى، في عمّان، والقاهرة، وبغداد، شكّلت محوراً أساسياً في عالم غالب هلسا الروائي. ويلحظ القارئ أنّ "ميزة المكان لا تكمن في كونه فضاءً روائياً ذا دلالة داخل النص. ولعلّ هــذه الميزة مستمدة من ساكني المكان، فهم الذين يضفون عليه طابعاً لا يشاركه فيه غيــره، ويجعلــونه عنصــراً فاعلاً في النص الروائي"(١). وتتجلّى المدينة بوصفها مركزاً للأمكنة عبر تنويعات مختلفة في الغرفة والحجرة والسرير والمقهى والشارع والســجن. وتتجلّى البنية المكانية في نوعية العلاقة التي يقيمها غالب بين الشخصية والمكــان. إذ "تــتخلق صورة المكان من خلال الحركة فيه والحياة به، ومن خلال التعامل معه بوصفه بديهية، كحقيقة من حقائق الحياة"(٢).

لقد ظهر المكان/المدينة واضحاً لدى غالب، وقد أعطى المكان/المنفى دلالات معيــنة عــن الغربة والتشيء وعدم الاستقرار، بالإضافة إلى فقدان الحماية والألفة معه.

وإذا كانــت المديــنة بالنسبة لغالب مصدر تحدٍ ونفور دائمين، فإنّها بصورة أخــرى تــوهم بأهلية المكان وتضفي جمالاً وبعداً شعرياً على العمل الروائي، لأنّ "تقــديم الصــورة المكانــية في العمل الروائي، بجماليّة علاقتها وتشكيلها مع سائر الأبعــاد تشــكيلاً فنــياً، يعمل على خلق متعة لدى القارئ من خلال رؤيته للمكان المكــتوب، مما يقود بالتالي إلى تعميق الصلة بين النص والمتلقي، ويجعل القارئ يشارك الكاتب في رؤية شبيهة برؤيته"(٣).

وبصفة عامة، فإنّ وصف المكان والأشياء عند غالب يرتبط بالكتابة الواقعية وبأســاليب كتابة الرواية الجديدة التي ترصد العناصر والجزئيات "وفق علاقة النص مــع الواقــع"(٤)، وعلاقة الإنسان بالمكان، إذ يتجلّى الفضاء المديني عنده بالإغلاق،

---

(١) الفيصل، سمر روحي، قراءات في تجربة روائية، مرجع سابق، ص ٩٠-٩١.
(٢) حافظ، صبري، قراءات في رواية حديثة "مالك الحزين"، الحداثة والتجسيد المكاني، مرجع سابق، ص ١٧٢.
(٣) شوابكه، محمد، دلالــة المكان في مــدن الملح، مجلة "أبحاث اليرموك" م ٩، ع٢، ١٩٩١م، ص ١٠.
(٤) حسين، خالد، شعرية المكان في الرواية الجديدة الخطاب الروائي لإدوار الخرّاط نموذجاً، مرجع سابق، ص ٢٠.

وبمشاعر الإحباط والتأزم، وقد استغل هذا الجانب ليكشف عن الواقع، وظلت العلاقة بـين الراوي/البطل والمكان/المدينة مشحونة بدرجة كبيرة من التوتر، وظلّ ينعكس هـذا المكـان فـي وعي المؤلف على المستويين: الذاتي والموضوعي، لأنّ المكان بالنسبة لغالب "يحمل خصوصية قومية، كما يعبّر عن رؤية"(١).

لقـد ألصـق صـفه الفضـاء المعادي على المدينة، ليكون شكلاً من أشكال الاحـتجاج السلبي. إنّ "المكان المعادي يتخذ في الرواية العربية تجسيدات كالسجن، الطبيعة الخالية من البشر، مكان الغربة، المنفى وما شابهها من الأماكن، ويتخذ هذا المكان صفة المجتمع الأبوي بهرميّة السلطة في داخله وعنفه الموجه لكل من يخالف التعليمات وتعسفه الذي يبدو وكأنه ذو طابع قدري"(٢). من هذه الزاوية شكّل المكان فـي روايـته "الضحك" سطوة واضحة وكشف -في الوقت نفسه- عن حالة التقوقع التي قبع خلفها البطل. يقول الراوي:

"وادركني اليأس لانني تهت خارج النفق." (٣).

ويقول أيضاً:

"ثم إذا بي اركض في شوارع القاهرة التي كانت مظلمة ولكن الرؤية ممكنة لم از اثرا لمطاردي وكانت الشوارع خالية، واسعة والعمارات كتلاً صماء كبيرة قد ملأ الظلام فجواتها، امتدت مصمتة، وانا الهث..."(٤).

يشـعر الراوي/الأنا وهو يجوب في شوارع القاهرة بأنّه غريب ومطارد، إذ يسـود المكـان الوحشـة وتغلفه الظلمة. وهذه الرؤية الجوانية الداخلية تجعله يحس بالخـواء والكآبة، ويتحول المكان إلى نفق بل إلى متاهة يحاصر فيها البطل ولا يجد لـه مخرجاً منها. ويقف الراوي/ البطل في هذا المشهد على مسافة من المكان هي مسـافة نفسية. وقد "يتحد السارد بالفاعل الأساسي في نمط المتكلم"(٥). حينما يفرض المكـان ثقلـه علـيه ضـمن قوقعته الداخلية التي حولته إلى مكان معادٍ. لقد كشف

---

(١) باشلار، جاستون، جماليات المكان، مرجع سابق، ص ٧٥.
(٢) هلسا، غالب، المكان في الرواية العربية، مرجع سابق، ص ٣٨-٣٩.
(٣) الضحك، ص ١٤.
(٤) نفسه، ص ١٦.
(٥) سليمان، نبيل، فتنة السرد والنقد، مرجع سابق، ص ٢٧٩.

المؤلــف بــذلك عن تفتت العديد من العلاقات وضياع الإنسان، فهناك علاقة وظفت بــين المكان والبطل، وظّفها المؤلف من خلال الشكل المكاني الذي اتخذ شكل (نفق) حــيث (الشــوارع خالية ومظلمة) و (العمارات كتلاً صمّاء). إنّ هذه الصور كلّها تجعــل الــبطل يدرك حركة المكان وثقله عليه، وتزيد كذلك تلك الصور من فاعليّة المكــان، وتــتعمّق لدى القارىء الصورة أكثر عندما يصبح أمام رؤية جوانية ذاتية يمارس فيها الراوي السرد والتبئير وتنقل بصوت المتكلم هذا الصوت الذي تكون له القــدرة علــى جعــل "المتلقي يلتصق بالعمل السردي ويتعلق به أكثر: متوهماً أنّ المؤلف، فعلاً هو إحدى الشخصيات التي تنهض عليها الرواية"(١).

لقــد اعــتمد المؤلــف على الغوص في أماكن الشخصية ومحاولة استنطاقها وجــرها بقــوة إلــى المكان، وذلك ليزيد الإحساس بثقل المكان من ناحية، ويحاول الانفــلات مــنه مــن ناحــية أخرى، وقد كشف المؤلف بذلك عن منظوره الفكري والجمالــي فــي تعــريته لموقف الشخصية، ويبين في الوقت نفسه- صورة مميزة للمكان، لا في قبول المكان، بل محاولة لإيجاد مبررات لرفضه، من خلال المطاردة المستمرة للبطل من قبل المخبرين.

إنّ زوال الألفــة الــذي يضفيه المؤلف على المكان، هو صنيعة وجهة النظر التــي يتمــثلها الراوي/ الأنا بصوت المتكلم المفرد. واستعمال صوت المتكلم "يجعل الحكاية المسرودة أو الأحدوثة المروية، مندمجة في روح المؤلف"(٢). ويمكن القول، إنّ الراوي/البطل لا يعيش متفائلاً في المدينة، إنّما يتحرّز منها ولا يألفها. إذ يقول:

"وعــندما اسير في شــوارع المديــنة كــان إحســاس رهــيب بفاجعــة... كانــت الاتوبيسات المندفعة باقصى سـرعة والعربيات الصغيرة التي تتلوى بينها، والمارة الذين يحاولـون الانتقال مـن رصيف إلى آخر، مخترقين هذا السيل من الرعب، وراكبو الدراجات الذين ينسـلون خـلال هـذا كله وهم يحملون فوق رؤوسهم تلك الاقفاص الكـبيرة المـلأى بالعــيش... والشــباب... والعمــارات العملاقــة... الطــوابير الطـويلة... المعـارك العنيفة امام محال بيع الاحذية... كل ذلك كان يشعرني بأن صداما كونيا هائلاً على اهبة الحدوث... "(٣).

(١) مرتاض، عبدالملك، في نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد، مرجع سابق، ص ١٨٤.
(٢) نفسه، ص ١٨٤.
(٣) الضحك، ص ٣٠٣-٣٠٤.

يصــور الــراوي/ الأنـــا بصوت المتكلم إيقاع الناس في المدينة واندفاعهم وصراعهم وهم يخترقون فضاء الشارع، أمواج من البشر تتدفق إلى الشارع، تقصد محـال الأحذيـة، وتقيم معارك عنيفة، ازدحام وضجة شديدة تسود الشارع. ويتابع الراوي رصد توترهم النفسي واضطراب حركاتهم. ويقف إزاء تلك المشاهد موقف المستغرب لمـا يجـري من صخب وفوضى في المدينة، مبدياً إحساسه بالهشاشة والعجز، وتنتابه موجة من الرعب والضحك.

ويوظّـف المكان في مقاطع كثيرة ليكون "وسيلة للإفصاح عن مشاعر الحزن والفـرح والحنين والخوف والقلق"(١). وثمة وصف يثير الحنين إلى المكان. وهذا ما يتضح في المقطع التالي من "الضحك". يقول الراوي:

> **"لم اتجه إلى سميراميس –سرت في ذلك الشارع الذي يشبه النفق، اغصان الاشجار المتشابكة التي تفصله عن السماء والعمارات المجاورة كانت تسمح بمرور بعض ضوء المصابيح وربما القمر فيسقط على الارض بقعاً مستديرة كقروش فضية كثيرة العدد. رائحة الاشجار والطمي حريفة كرائحة الارض الخصبة. إن عطراً خفيفاً يشيع في الجو كعطر جسدها... وادركت منذ تلك اللحظة، ان الشارع المسقوف بوشي دقيق من الأوراق والفروع سيظل يذكرني بعناق الايدي، بالتصاق جسدينا، بالمنظر الجانبي لوجهها، بجرس صوتها الواثق"(٢).**

يـتم وصــف الشـــارع في المشهد المكاني السابق عبر أنا المتكلم، ولما كان الـــراوي شخصية مركزية، فإنّ الرؤية السردية تأخذ بعداً ذاتياً، لأن المبئِّر هو بطل الـرواية الـــذي يقدّم منظوره من خلال تمركزه على ذاته، فيقص على نفسه بوصفه جــزءاً من المكان وممن يشتركون معه في هذا المكان، وهنا يتجلى المكان/الذكرى (الشـــارع المسقوف) الذي يذكره بلقاءات العشق مع الأحبة، وتبرز جماليات الشارع فيــبدو المكـــان بهياً في أشجاره المتشابكة وعماراته المضيئة. لقد بث غالب صوراً تعبيـــرية اســتمدها مـــن لـــوحة الطبيعة وأضفى عليها لغة الجسد لتنبض بالحركة والحـــيوية. وهذا يعني أنّ المكان/الشارع عكس الحالة النفسية للشخصية، "إنّ هناك تأثيـــراً متبادلاً بين الشخصية والمكان الذي يقيم فيه، وأن الفضاء الروائي يمكنه أن

---

(١) شوابكه، محمد، دلالة المكان في مدن الملح، مرجع سابق، ص ١٩.

(٢) الضحك، ص ٢٧.

يكشف عن الحياة اللاشعورية التي تعيشها الشخصية"[1]. فالشخصية حينما كانت تنظر إلى المكان كانت تضفي فكرها وعواطفها عليه، هذا لأن "المسافة بين الراوي والكاتب مسافة واهنة جداً، فكل ما يلقيه من سرد يبدو لنا مرسله واحد يعبّر عن صوت الكاتب"[2].

ويقدّم الراوي في "الخماسين" لوحة مكانية بادئاً بشارع يوسف الجندي، مشيراً –في الوقت نفسه– إلى الأمكنة القديمة التي تربطه بماضيه العريق. يقول:

"انتقل إلى الرصيف الآخر شارع يوسف الجندي، البيوت العتيقة حيث كان يسكن منذ زمن، والتي يحن إلى حجراتها الواسعة، والنساء الشبقات اللائي يؤجرن الحجرات المفروشة والأثاث ذي الطراز العتيق. كل ذلك انتهى الآن. مسرح الفنانين المتحدين، إعلان كبير: أربع ساعات من الضحك المتواصل، وصوت رجل يفتح فمه، ويكشف عن أسنان كبيرة. ثم الجامعة الأمريكية، باب قاعات ايوارت الغالي مغلق ومظلم، ثم سور الجامعة: أعمدة نحيلة، طويلة، مربعة من الحديد، تكسوها نباتات زحافة، فتحجب الرؤية. دار يميناً، وأصبح فجأة في عالمه: عربدة الأضواء في ميدان التحرير"[3].

لقد جاء وصف الراوي بصوت الغائب للمكان الجديد مفصلاً أكثر، مقارنة مع المكان القديم الذي حرص الراوي فيه على أن يكون مركزاً وحاوياً على جزئيات لها علاقة مباشرة بالماضي. ويشير هذا الوصف إلى معايشة الراوي المباشرة للحاضر الذي بدا موحشاً وقبيحاً فانتفت عنه الألفة وغابت عنه الحرية.

ويتابع الراوي في "السؤال" وصفه للمكان القبيح. فيقول:

"بعد عذاب طويل، استطاع أن يصل إلى الشارع الذي يريده. وكان ذلك بداية أخرى لحكايات جديدة. الشارع طويل يتلوى ويدور، لا تستطيع فيه أن تعرف على وجه التحديد أين يبتدئ وأين ينتهي. على الجانبين بيوت لا تزيد عن دورين أو ثلاثة وتحتوي على الطرز المعمارية التي عرفها التاريخ. والشارع مليء بالحفر التي يستقر فيها ماء المطر والغسيل، وبالأطفال والذباب، ومن كل البيوت تتصاعد أصوات النساء"[4].

(١) بحراوي، حسن، بنية الشكل الروائي، مرجع سابق، ص ٤٤.
(٢) يقطين، سعيد، القراءة والتجربة حول التجريب في الخطاب الروائي الجديد بالمغرب، مرجع سابق، ص ١٤١.
(٣) الخماسين، ص ٣٥٧-٣٥٨.
(٤) السؤال، ٥٥٣.

يحـــاول المؤلف أن يقرب "المكان من القارىء بالوصف الذي يرسم صورة بصرية تجعل إدراك المكان بوساطة اللغة ممكناً. أو قل إن الوصف وسيلة الروائي لتصوير المكان وبيان جزئياته"(١). إنّ الراوي لم يتمكن من الوصول إلى الشارع إلا بعد عذاب طويل، وهذه الصعوبة التي يواجهها في اجتياز الشارع تشير إلى غموض الشارع وعدم وضوح ملامحه، وفي هذا الغموض تكمن ضياع هوية الإنسان العربي وتخـبطه. وقـد حـاول غالب أنّ يبين جماليات الوصف المكاني عن طريق قرن الأطفال بالذباب،وماء المطر بماء الغسيل، ليعمّق من بشاعة الصورة التي كان عليها ذلك الشارع.

إنّ الصـورة المرسـومة للمكـان في المشهد السابق تعمّق علاقة الشخصية بالمكـان التـي تقوم على النفور منه، وإنّ النفور منه يعني نفوراً من الواقع العربي الـذي يعـيش فيه الإنسان العربي ضائعاً وغريباً عن واقعه لانتشار كثير من القيم السلبية التي تكدر عليه حياته في المكان المعادي. وتكشف وضعية الراوي سواء في استخدام صوت المتكلم أو الغائب عن ترسيخ سطوة المكان على الشخصية "إنّ موقع الـراوي فـي العمـل الأدبـي قد يتطابق في العمل الأدبي مع موقع شخصية من الشخصـيات، كأنـه هو الذي يقوم بالسرد من النقطة التي تقف فيها الشخصية"(٢). ويأتـي وصـف المكـان مرتبطاً بمزاج الشخصية وحالتها النفسية المتنوعة. يقول الراوي:

> **"وعندما هبط إلى الشارع فضّل ان يمشي. مشى يفكر في تفيدة ويتعشقها. كان الهواء ساكنا، مخضبا بروائح الاشجار والتراب المرنح بماء المطر، ثقيلا ولاذعا كالنبيذ: كان هواء نقيا تستطيع شربه لو اردت والشمس كانت عالية جدا، تبرق من سماء ناصعة الزرقة، لدنة، مبلولة، تحب ان تلمس قطعة منها. ولكن الصقيع الملوث بالطين الكامن في الارض ما زال يرسل موجات باردة إلى القدمين"(٣).**

---

(١) الفيصـل، سـمر روحي، بناء المكان الروائي (الرواية السورية نموذجا)، مجلة "الموقف الأدبي، ع ٣٠٥، دمشق، تشرين الأول، ١٩٩٦م، ص ١٣.

(٢) بورس أوسبنسكي، وجهة النظر في الرواية على مستوى المكان والزمان، مرجع سابق، ص ٢٥٦.

(٣) السؤال، ص ٧٢٤.

إنّ ما يسترعي الانتباه في الوصف المكاني السابق، أنّ غالب يستعير من الطبيعة في نقل شعوره بالقبح، وينقل صورة واضحة عن المكان، إذْ تشترك حواس الراوي كلّها في الإحساس به، فليس الأمر مقصوراً على الجمال البصري، بل يلجأ إلى توظيف حاسّة الشم بقوله: "الهواء الساكن المخضب برائحة الأشجار"، وتشارك أذنه في هذا الإحساس إذْ يجعل (الهواء ساكناً لا حياة فيه). أمّا الرؤية البصرية فتتجلى في قوله:

"**والشمس كانت عالية جداً، تبرق من سماء ناصعة الزرقة، لدنة، مبلولة، تحب ان تلمس قطعة منها". وهنا "يعد وصف المكان جزءاً لا يتجزأ من الإعداد للحدث وتقديمه وتقديم الشخصيات وتصوير نفسياتها وما يدور في دواخلها، وليس زخرفاً وإضافة لا مسوغ لها"**(١).

إنّ هذا الإحساس الشمولي للمكان يدفع المتلقي لرؤيته لوحة فنية تسحر العيون وتبهج القلوب، صوتاً ولوناً ورائحة وعبقاً وملمساً.

ويسهم المكان في معرفة الشخصية بشكل أعمق، كما أنّ التأثير المتبادل بين المكان والشخصية يسهم في إيصال الدلالة المبتغاة إلى القارىء. ففي (ثلاثة وجوه لبغداد) تقترن سطوة المكان وقبحه بطرد الشخصية من بغداد. يقول الراوي:

"**عشرات الارانب كانت تجتاز الطريق امامنا. قال ايوب: إنها فئران، واسرع بالسيارة وهو يضحك. سمعت هسيسها، وقضقضة عظامها وهي تسحق. استمر ايوب في الضحك. قلت له وانا احاول السيطرة على اعصابي، انني ظننتها ارانب. قال: إن ملايين من هذه الفئران الكبيرة الحجم، تسرح وتمرح في هذه المناطق... تلك النشوة التي كان يسحق فيها الفئران اثارت اعصابي إلى ابعدحد. كانت محملة ببذاءة لا تحاول إخفاء نفسها**"(٢).

لقد أحسّ الراوي بقبح الشارع في بغداد حينما رأى الفئران وهي تدهس من قبل أيوب. وهنا يحسّ بصخب الشارع وقبحه وصخب العالم من حوله، بين خيبة الأمل وكآبة الفرد وما يحسه بالعالم من حوله إحساساً خادعاً. إنّ المشهد القبيح الذي صوره غالب في هسيس الفئران وقضقضة العظام، صورة بشعة ومنفرة توحي

---

(١) محمود، حسني، المكان في رواية "زينب": الواقع والدلالات، مجلة "علامات" في النقد، م٧، ع ٢٨، جدة، مايو ١٩٩٨م، ص ٢٠٦.

(٢) ثلاثة وجوه لبغداد، ص ٣٤٦.

بمـزاج الشخصـيّة وخيبة أملها، لأنها طردت من بغداد. ويشف المقطع السابق عن موقف المؤلف تجاه المكان الذي ينذر بالخراب الذي يهيمن على المكان ويزيده قبحاً ويفقـده كثيراً من جمالياته. وليس شرطاً أن يكون المكان هو "المكان الطبيعي وإنّما الـنص الروائـي يخلـق عـن طريق الكلمات مكاناً خيالياً"(١)، تحس فيه الشخصية بالغـربة والألم والأسى. ويبدي المؤلف تألمه من المكان العربي الذي يفجر العلاقة العدائية بين المكان والشخصية.

وتبـرز (الأنـا) صـوتاً سردياً يتحدث عن الهموم التي تنتاب الشخصية في المديـنة وأحيائها الشعبية. وقد "يكون المكان الشعبي ببساطته وفقره ومستوى سكانه المتواضـع حاضـراً في وعي الشخصية، ومحوراً لمنولوج داخلي يكشف فيه عن أعماقهـا النفسـية وأحلامهـا الكبيـرة في تجاوزه، والخروج منه إلى عالم مثالي متخيل"(٢). يقول الراوي:

> **"في الشرفات المنخفضة ذات الطراز الأوروبي العتيق كانت تقف نساء ببيجامات كستور وارواب صوفية. ما تزال رائحة السرير تفوح منهن... الممرات الضيقة في الحدائق التي تنتهي إلى التواءات مظلمة أثارت في داخلي حنيناً إلى البلدة الصغيرة التائهة بين الجبال. وشوقاً إلى الإحساس القديم بمحدودية العالم وباليقين إلى خلود الإنسان الذي لا يعرف الخوف من الموت ولا القلق"(٣).**

إنّ صورة المكان الموحش والغريب والمعادي جاء يجسّد اللحظة التي يعيشها الـراوي المحبط في هذا العالم. ويرى الراوي الممر مكاناً مغلقاً ومظلماً، إذ تنعكس سـلبية الإغـلاق علـيه بصـورة مباشرة، ويأتي الممر ليرمز إلى التفاهة واليأس والطريق المسدود. ويتصل الممر بالشخصية فتحس بالحيرة والتوجس ويثار الحنين داخلهـا إلى البلدة. إنّ هذه المشاهد المكانية تكشف عن نفسية الشخصية التي تمتلىء بمشاعر التأزم والإحباط وانحصار الذات. لقد ضاق الراوي ذرعاً بالمدينة وبأجوائها الموحية بالرهبة والخوف والاختناق.

---

(١) بوتور، ميشال، بحوث في الرواية الجديدة، مرجع سابق، ص ٦١.
(٢) عثمان، عبدالفتاح، بناء الرواية، مرجع سابق، ص ٦٤-٦٥.
(٣) الضحك، ٢٦١.

والجدير بالذكر أنّ بنية الإخفاق قد تجسّدت على المستوى اللغوي في إشاعة مفـردات وصـور ورموز الإخفاق والخيبة والضعف، بالإضافة إلى الغربة. يقول الراوي/الأنا:

"فتحت الباب. الظلام سائد في الشقة. جلست في الصالة دون ان اشعل النور يملؤني إحساس بحضور نادية كأنه عطر يشيع في جو الشقة البارد. اخذ يتسلل إلي، يحيط بي، ويعزلني عن كل شيء... وفي تلك اللحظة اتخذت قراري... قطعت على نفسي عهداً بالعفة والانتظار حتى تعود ولو امتد غيابها سنين طويلة"[(١)].

يركّـز المشهد السابق على غربة البطل، إذ يأخذ وصف البيت بعداً دلالياً في المشـهد "إنّ بـيت الإنسان امتداد له فإذا وصفت البيت فقد وصفت الإنسان"[(٢)]. لقد عمـد الأنا المشارك إلى تكثيف الظلام في البيت، ليشير إلى الخواء الذي يعم البيت، إذ لا معنـى لـه دون أن تكون نادية فيه، لأنّ وجودها سيمنحه قيمة دلالية وجمالية ويلحـظ القارىء أنّ صورة المكان هي نتاج لما يختلج داخل الشخصية من مشاعر. ويبرز ذلك في المقطع الوصفي التالي:

"نادية صامتة، وجهها تلونه، اطياف الغروب. ذلك الحزن ذلك الشوق. بعد قليل ستنطلق اصواتنا مع العشرات نناقش الذي حدث في العراق، مشوقين لان يتحقق الحلم الذي تجاوز ما حدث وكيف حدث"[(٣)].

تهـيمن جماليات الصمت على وجه نادية، إذ يضفي الراوي عمقاً في وصف الشخصـية ويخلـق عالماً من الصمت والغياب يوازي عالم الشخصية النفسي، تبعاً لحـدة الحدث ودراميته. فثمة إسقاط وحزن لما حدث في العراق. ولكن على الرّغم مـن الحزن الذي يخيم على الشخصية، إلاّ أنّ أصوات الجماعة تبذل جهدها لتحقيق حلم الحرية.

ويصـبح للمكـان جوه الكابوسي حينما يمتد الصمت إلى حجرة النوم. يقول الراوي:

---

(١) الضحك، ص ٢٤٢.
(٢) ويلـك، رينـيه، واوسـتن وارين، نظرية الأدب، ترجمة: محيي الدين صبحي، ط٣، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٨٥م، ص ٢٣١.
(٣) الضحك، ص ٩٨.

"في حجرة النوم، استقبلني الصمت مضجرا. ثم حدثت حركة ما، صوت ما... ربما كان ضغط قدمي على الأرض الخشبية. أو تزحلق كتاب من مكانه. ربما كان لا شيء.. ولكن الصمت أصبح مشحونا بتهديد غامض. ثم عاودني ذلك الشعور. إن شخصا ما يختبىء تحت السرير لم أحاول أن أنظر تحت السرير بسبب شعور آخر أن هنالك –خلفي تماما، دائما خلفي- من يراقبني، وأنه سيهزأ مني إن رآني أنظر تحت السرير (قفز فجأة ووضع يديه على عينيّ وضغط رأسي بين كفيه بقوة مانعا إياي من الرؤية والحركة"[1].

يلف المكان هالة غامضة وضبابية من الصمت وهواجس كابوسية تطحن الشخصية وتضفي أبعاداً غرائبية على المكان. إنّ صوت المكان الخاوي يأتي منسجماً مع الزمن المتردي الذي تحياه الشخصية. وتصبح حالة الانفلات من رعب المكان فاشلة لأنّه مراقب على الدوام. فالبيت لم يستطع أن يوفر له الأمن والحماية. إنّ الممعن في موقف غالب من المكان لا بد أن يدرك آثار الغربة التي أحكمت قبضتها عليه.

ويتوسل غالب بالمكان الحلم، لكنّ سرعان ما يكتشف وجهه المخادع. "إنّ الفضاء الروائي، مثل كلّ فضاء فني يبنى أساساً في تجربة جمالية، بما تعنيه من بعد وانزياح عن مجموع المعطيات الحسية المباشرة، أي أنّ مجاله هو حقل الذاكرة والخيال"[2]. يقول الراوي:

"الآن وقد انتهى كلّ شيء ونزعنا الغلالة الزرقاء والشفافة كالحلم فبدا وجه عصرنا على حقيقته"[3].

يصبح المكان في المقطع السابق المكان الحلم غير موجود، فالشخصية تعكس ما يجري من حولها، وتضفي على ما تقول من انطباعات ذاتية خاصة هي وليدة موقف شخصي مما يجري أو يحدث في محيطها. ويدل المقطع على التصاق الراوي الشديد وتوحده التام مع الشخصية التي ترى القهر والتسلط الذي يسود العالم.

وفي مواضع أخرى يتلاءم غالب مع فضاءات المكان، وتبدو له بغداد مدينة جميلة فيسترجعها. إذ يقول:

---

(١) الضحك، ص ٢٢٦-٢٢٧.
(٢) حس، نجمي، شعرية الفضاء السردي، مرجع سابق، ص ٤٧.
(٣) الضحك، ص ١٢٨.

"عندما ارغموني على مغادرة بغداد رايتها من خلال الدموع مثقلة بالطيب"(١).

تبدو الذاكرة عند غالب لوحة تشكيلية، ويصبح للمكان ذاكرته الخاصة، يتذكر بغداد ويبرز حنينه الجارف إليها، مظهراً الوصف الرومانسي للمكان، وكأن القارىء يقف أمام عاشق يتغزل بمعشوقته "وهكذا كان الروائي محركاً بوجود المدينة معها أو ضدها: مثيرة شغفة تارة وطاردة إياه إلى خارجها تارة أخرى"(٢).

وفي رواية "الخماسين" يبرز إحساس البطل بضيق المكان، حين يسيطر فضاء القمع من السلطة السياسية القامعة. وتبدو "القاهرة حوله هياكل عمارات رمادية، وأضواء تتفتح، فاردة انعكاسات طويلة مبرقشة في عمق النهر... شبابيك قليلة مضاءة..."(٣).

تستشعر الشخصية حالة الاغتراب في القاهرة، ولذا لا تجد في تلك المدينة سوى هياكل عمارات يغلفها السواد، وهنا يتحول المكان إلى فضاء قبيح فاقداً روح الألفة، ويعكس هذا الوصف تلك الرؤية القائمة على عدم القدرة على التعايش مع هذا المكان الذي يبعث الكآبة والحزن. ومن اللافت أنّ "هناك تأثيراً متبادلاً بين الشخصية والمكان الذي تقيم فيه، وإنّ الفضاء الروائي يمكنه أن يكشف لنا عن الحياة اللاشعورية لها"(٤).

إنّ زيادة تقصي المكان ومحاصرته للأبطال، أسهم بخلق المنظور الذاتي وتعزيزه، لقد أورد المؤلف ضمن نصوصه ما كان يحسه البطل تجاه المكان، وقد حقّق المؤلّف منظور البطل الذاتي من خلال تعميق الإحساس بالمكان عن طريق الصور المدركة حسياً.

---

(١) الضحك ، ص ١٠٠.

(٢) مورس شرودر، نظرية الرواية علاقة التعبير بالواقع، ترجمة: محسن جاسم الموسوي، منشورات مكتبة التحرير، بغداد، د.ت، ص ١٠٣.

(٣) الخماسين، ص ٣٣٤.

(٤) بحراوي، حسن، بنية الشكل الروائي، مرجع سابق، ص ٤٤.

الفصل الخامس

تقنيات السرد
زمن الكتابة وزمن الحدث



- ١-

يمــثّل الزمن نشاط النفس الإنسانية وحياتها وفاعليتها، وهو "ناتج عن اختلاف مــراحل حياة النفس. وحركة النفس المستمرة إلى الأمام"(١). ويشكل الزمن عنصراً أساسياً من العناصر التي يقوم عليها فنّ القصّ. فإذا كان الأدب يُعدّ فناً زمنياً، فإنّ القــصّ هــو أكثــر الأنــواع الأدبية التصاقاً بالزمن(٢). لذلك يكون من المستبعد أن يســتوعب القــارىء "عملاً لا يشير -ولو بتلميحات خفية- إلى معايير الزمن خارج الوعي الذاتي. ولكن الأهم من ذلك هو الحركة المنتظمة للزمن العامّ التي تتيح وتبرز خاصية تعليق الزمن الذي يميّز المدة الخاصة"(٣).

وللزمن "حضور متنوع بين ثنايا القصص بصفته حركة ترتبط بأحداث القصّة الــواحدة وتتالــيها واسترسالها"(٤). ويتجلّى الزمن بوصفه ثيمة ترتبط بأحداث البنية الســردية، ذلــك الزمن الذي يتشكل في وعي الراوي وتعامله معه، وكذلك في وعي الشخصية، ويأتي ليكشف عن حالة الشخصية وهواجسها، لأنه يرتبط بحيرتها وقلقها أمــام تقلــبات الحياة وتبدلاتها، هذا بالإضافة إلى أنّ وجود الشخصيات وإشكالياتها النفسية والفكرية ترتبط ارتباطاً أساسياً بدوران الزمن وتقلباته.

ومــع تطور الرواية الحديثة ازداد اهتمام الروائي بعنصر الزمن، وحاول أن يصوغه بشكل "تتفاعل فيه الحواس والمخيلة واللاوعي والإدراك والذاكرة"(٥). مخبراً بــه عن واقع الحياة الاجتماعية والسياسية، معرياً الواقع المعيش وكاشفاً -في الوقت نفســه- عــن ضــياع الذات وفقدانها الشعور بوجودها لوقوعها تحت سطوة الزمن وقسوته. لأنّ الإحساس بالذات أصبح يرتبط بالإحساس بالزمن. كما أنّ "زمن نفوسنا ليس زمن الساعات"(٦).

---

(١) الخولــي، يمنــى طريف، إشكالية الزمان في الفلسفة والعلم (ألف) مجلة البلاغة المقارنة، ع٩، الجامعة الأمريكية، القاهرة، ١٩٨٩م، ص ١٦.

(٢) قاسم، سيزا، بناء الرواية، دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ، مرجع سابق، ص ٢.

(٣) ثيودور، زيولكوفسكي، أبعاد الرواية الحديثة، مرجع سابق، ص ٢٣٠.

(٤) المسعودي، محمد أحمد، الزمن والكينونة الفانتازا المشهدية الغرائبية في "زمن عبدالحليم"، مرجع سابق، ص ١٠٨.

(٥) خوجة، غالية، أسطورة الزمن خافية اللحظة ذاكرة اللغة، كتابات معاصرة، م ١٠، ع ٤٠، نيسان- أيار، ٢٠٠٠م، ص ٤٠.

(٦) جرييه، الان روب، نحو رواية جديدة، مرجع سابق، ص ٨٧.

إنّ الاهــتمام بــزمنية الــرواية لا يقصـــد به الاهتمام بزمنها الخارجي، ولا بالمــرجع الــذي تصــدر فيه أوتعبّر عنه فحسب، إنّما المقصود.. زمنها الباطني... المتخــيّل الخــاصّ، أو بنيتها الزمنية التي تتحدد بإيقاع ومساحة حركتها والاتجاهات المختلفة أو المتداخلة لهذه الحركة، تتشكل بملامح أحداثها وطبيعة شخصياتها ومنطق العلاقــات والقيم داخلها، ونسيج سردها اللغويّ، ثمّ أخيراً بدلالتها العامة الناتجة من تشابك وتظافر هذه العناصر جميعاً"[1].

لقــد أصبح الزمن الداخلي "الخاصّ بالإنسان، والكامن فيه، موضوعاً أساسياً لــلأدب الحــديث، للرواية الحديثة، بصفة خاصة. فالزمن موضوع بعض الروايات الكبيــرة لعصــرنا: عولــيس "لجيمز جويس" و البحث عن الزمن المفقود "لمارسيل بروست"، والجبل السحري "لتوماس مان"[2].

وأفاد الروائي في تعامله مع الزمن من أساليب الاسترجاع والاستباق والحوار وغيــرهما، وصار القارىء يقف على أنواع مختلفة من الزمن، بالإضافة إلى الزمن الســيكولوجي الــذي تتداخل فيه الأزمنة ويتقاطع فيه الحاضر والماضي والمستقبل، ويكــون الــزمن خاضعاً -في الأساس- لحالة البطل النفسية، وهو زمن ذاتي يتلون حســب اللحظة التي تمرّ بها الشخصية "ولكن الذات هي التي حولت العادي إلى غير عادي والقصير إلى طويل، كما تعمل هذه الذات نفسها إلى تحويل الزمن الطويل إلى قصير في لحظات السعادة وفترات الانتصار"[3].

وقــد خرج غالب -في مواقف كثيرة- عن المألوف في تعامله مع الزمن، فلم يلتــزم بطريقة السرد الذي يتبع التسلسل الزمني، فلجأ إلى التداعي والحلم، لذلك برز تــيار الوعي في نصوصه الروائية "فاختفى الترتيب الزمني المباشر للمادة الروائية، وأصــبحت الــرواية تتــناول الزمن بطريقة تتضمن كثيراً من الإشارات المتقابلة أو المتتابعة للأزمنة المختلفة، كما أصبح الكاتب يتنقل في سرده بين الماضي والحاضر

---

(١) العــالم، محمــود أمين، الرواية بين زمنيتها وزمنها "مقاربة مبدئية عامة"، مجلة "فصول" م ١٢، ج٢، ع٤، ربيع ١٩٩٣م، ص ١٣.

(٢) رشيد، أمينة، تشظي الزمن في الرواية الحديثة، مرجع سابق، ص ٨.

(٣) مرتاض، عبدالملك، في نظرية الرواية، مرجع سابق، ص ٢٠٥.

حسب ما تقتضيه الضرورة الفنية الروائية"(١). إنّ الزمن –من وجهة نظر رواد الرواية الجديدة– هو "المحور الأساسي المميز للنصوص الحكائية بشكل عامّ، لا بوصفها الشكل التعبيري القائم على سرد أحداث تقع في الزمن فقط، ولا لأنها كذلك فعل تلفظي يخضع الأحداث والوقائع المروية لتوال زمني، إنّما لكونها بالإضافة لهذا، وذاك تداخلاً، وتفاعلاً بين مستويات زمنية متعددة ومختلفة منها ما هو خارجي ومنها ما هو داخلي"(٢). هذا بالإضافة إلى تنوع الضمائر، مثل ضمير الغائب وضمير المتكلم، وجاء هذا التعدد نتيجة لتعدد الأصوات، فالراوي يسرد بصوت الغائب أحياناً، وصوت المتكلم أحياناً أخرى، ويختفي هذا الراوي لتحل محله شخصيات أخرى.

ويتجلّى الزمن في الرواية الحديثة ليكون شخصية روائية بأبعادها وتأثيرها في الرواية، لذلك ذكر الآن روب غرييه في كتابه (نحو رواية جديدة) أنّه "منذ أعمال بروست Proust وكافكا Kafka والعودة إلى الماضي، وقطع التسلسل الزمني يدخلان أساساً في تكوين الحكاية ومعمارها"(٣).

وفي حقيقة الأمر، إنّ غالب تعامل مع الزمن على أنّه شخصية روائية، متأثراً بوليم فوكنر في روايته (الصخب والعنف). يقول: "لقد كان أثر فوكنر قوياً عليّ إلى حد أنه تسلل إلى لا وعيي"(٤).

وتجدر الإشارة إلى أنّ الروائي "ميشيل بوتور" قسّم زمن الرواية إلى: زمن الكتابة، وزمن المغامرة، وزمن الكاتب(٥). ويمكن أن يقسم الزمن الروائي إلى أقسام حسب وجهة نظر النقاد، فالنص الأدبي يتجسّد أولاً من خلال الكتابة التي يقوم بها الكاتب في لحظة زمنية مختلفة عن زمن القصة أو الخطاب، والتي تتجسد من خلالها

---

(١) عبدالحميد، فردوس، عناصر الحداثة في الرواية المصرية، مجلة "فصول" م ٤، ع٤، ١٩٨٤م، ص ١٣٣.
(٢) بوطيب، عبدالعالي، إشكالية الزمن في النص السردي، مجلة "فصول" م١٢، ع٢، صيف ١٩٩٣م، ص ١٢٩.
(٣) جرييه، الان روب، نحو رواية جديدة، مرجع سابق، ص ١٣٥.
(٤) حمداوي، جميل، السيميوطيقا والعنونة، مجلة "عالم الفكر"، م ٢٥، ع٣ (يناير/مارس ١٩٩٧م، ص ١٠٦.
(٥) يقطين، سعيد، تحليل الخطاب الروائي، مرجع سابق، ص ٦٩.

نـــوعان من الزمن: زمن الكتابة وزمن تلقي النص في لحظة زمنية مختلفة عن باقي الأزمنة"(١).

ولا ينفصـــل الزمن الروائي عن العناصر البنائية الأخرى في النص الروائي، لأنّ هــذه العناصـــر متكاملة ولا يمكن الفصل بينها، وتسير الأحداث في مكان معين وزمـــان محدد. لذلك لا يمكن أن تكون رواية دون سرد أو شخصيات أو أحداث أو مكـــان. فالـــروائيون "ولهذا السبب ربطوه بالسرد الذي يجسده، وربطوا السرد نفسه بالحوادث والحوادث بالحكاية"(٢).

وممـــا يساعد على حيوية الرواية "أنّ عنصر الزمن فيها لا ينغلق على نفسه كالدائـــرة، فكـــلّ شـــيء فيها يتحرك، وكلّ شيء يتغير، وذلك في حركة زمنها التي تستبدل بالتكرار مقولات مثل التقدّم أو التطوّر أو معنى التاريخ. ولذلك تتبدى ملامح الحـــراك الاجتماعي فيها، ويظهر وقع تعاقب الزمن الخارجي على الفرد والجماعة داخـــل الرواية، بل وقع تحولات الزمن الروائي على تداخل مستويات القصّ، فينفتح الفضاء الروائيّ ويتشعب، وتحاول الشخوص (أو الوظائف) أن تغيّر من وضعها"(٣).

وتحفل نصوص غالب بأزمنة متنوعة، وهذا التنوع يدفع القارىء إلى محاولة الإمســـاك بهـــذه الأزمـــنة مـــن خلال قراءة فاحصة تسعى إلى تجلية الزمن وكيفية تمظهـــره والوقـــوف على أبعاده النفسية والدلالية عبر آليتي الاسترجاع والاستباق، ضمن رؤية الراوي والشخصية الروائية.

١ - تقنية الاسترجاع (ANALEPSIS)

تُعـــدّ تقنـــية الاســـترجاع من أبرز التقنيات الخاصة في بناء الزمن وأكثرها حضـــوراً في السرد الروائي. ويعني الاسترجاع "مخالفة لسير السرد تقوم على عودة الـــراوي إلـــى حدث سابق... وهذه المخالفة لخط الزمن تولّد داخل الرواية نوعاً من

---

(١) بقطين، سعيد، تحليل الخطاب الروائي، مرجع سابق، ص ٤٩.
(٢) الفيصل، سمر روحي، بناء الرواية العربية السورية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٩٥م، ص ١٦٢.
(٣) عصفور، جابر، زمن الرواية، ط٢، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٠م، ص ٦٥.

الحكايــة الــثانوية..." (١). أي "كلّ حركة سردية تقوم على رواية حدث سابق للحظة السرد"(٢).

ويمثّل الاسترجاع أكثر تقنيات السرد حدوثاً في الرواية العربية والعالمية، فلا يكــاد نص روائي سواء أكان تقليدياً أم حداثياً، يفلت من إساره، لأنّ السرد هو فعالية اســترجاع لأحــداث ســابقة على لحظة الكتابة، وتتكيء هذه الفعالية -غالباً- على الذاكرة سواء أكان هذا النص المكتوب واقعياً أم متخيلاً.

ويعــتمد غالــب فــي نصوصـــه القصصية والروائية -على حدٍّ كبير- على الاســترجاع الــذي يحـيل علــى أحداث تخرج عن حاضر الرواية، لترتبط بالزمن الماضي، فأي "عودة للماضي تشكل بالنسبة للسرد استذكاراً يقوم به لماضيه الخاص، ويحيل من خلاله على أحداث سابقة عن النقطة التي وصلتها القصة"(٣).

ويســهم الاسترجاع حسب رؤية جينيت في "ملء الفجوات التي يخلفها السرد وراءه بإعطاء معلومات حول سوابق شخصية جديدة دخلت عالم القصة أو بإطلاعنا على حاضر شخصية اختفت عن مسرح الأحداث، ثم عادت للظهور من جديد"(٤).

وتقــوم التقنــية المشــار إليها سابقاً إلى ما يعرف "بالسرد الاستذكاري" الذي يشــكل أحد أهم العوامل الجمالية للمبنى الحكائي في الرواية، والذي غالباً ما يتجلى علــى شــكل مقاطع استرجاعية تميل إلى أحداث سابقة لحاضر السرد، ومعبّرة عن ماضي الشخصيات الروائية المركزية بخاصة، وبعض الشخصيات الثانوية بعامة"(٥).

---

(١) زيتوني، لطيف، معجم مصطلحات نقد الرواية، مرجع سابق، ص ١٨، ٢٠٠٢م.
(٢) جينــيت، جيــرار، خطاب الحكاية، ترجمة: محمد معتصم، عبدالجليل الأزدي، عمر ملس، ط٢، المجلس الأعلى للثقافة، ١٩٩٧م، ص ٥١.
(٣) بحراوي، حسن، بنية الشكل الروائي، مرجع سابق، ص ١٢١.
(٤) نفسه، ص ١٢٢.
(٥) الصالح، نضال، التجربة الروائية في أدب عبدالسلام العجيلي (المغمورون نموذجا) مجلة "عالم الفكر"، م ٢٨، ع٤، ابريل/يونيو، ٢٠٠٠م، ص ٢٦٥-٢٦٦.

استعمل غالب في قصصه تقنية الاسترجاع، التي تقوم على استرجاع زمني لأحداث سابقة، ولتحقيق ذلك اعتمد على الراوي الخارجي الذي يسرد الأحداث بصوت المتكلم، لذلك يكون القارىء أمام رؤية موضوعية تحقق درجة عالية من الإيهام بالواقعية، وأمام راو يقدم نفسه ورؤيته ويكون صوتاً مشاركاً في الحدث ومحركاً لأصوات أخرى. ويتضح ذلك في استرجاع الراوي (سعدية) وعلاقتها مع أحد الطلبة ويأتي هذا الاسترجاع لتوضيح موقف الرجل من المرأة ووقوعه بين الخوف والجبن والرغبة، فهو ينتظرها لكنها لا تأتي فيسخر من نفسه، وحينما يبتعد عنها يحس بالغثيان والفراغ، ويشعر بانعدام العالم الذي يحتويه، فيهرب من الواقع الذي يعيشه؛ لأنّه لا يملك القدرة على مشاركة المرأة حياتها، فيصاب بالخواء ويصبح بالتالي "الزمن زمناً فارغاً بفضل (الأنا) الحاضر عن (الأنا) الماضي. حينئذ تغرق الشخصية في حزن عميق وتعيش في ازدواجية الشعور، حنين إلى الماضي الذي مرّ ولم يعد، واختناق من الحاضر المرفوض"[١].

وهنا يبدو الاهتمام "بإبراز المتغيرات النفسية التي تحدث داخل الإنسان، نتيجة إحساسه القلق بإيقاع الزمن"[٢].

ويظل الصراع الزمني واضحاً، فقد عاد الراوي إلى الماضي، ليكون ردّ فعل للرعب الذي أصابه هروباً من المرأة، لذا يصبح الماضي بالنسبة له ذكرى، لأن "بالتذكر يتكسر زمن القص يتكسر وهو ينفتح على أزمنة له متعددة، مبالغ في تعدّدها، إنّها أزمنة تذكره ماضيه الذي يراه من جديد"[٣]. ويتضح هذا في قصة (الهذيان) إذ يسترجع الراوي مغامراته التي لم يستطع أن يتمها، فيغرق في الحسرة والذنب، لأنّه كان جباناً مع الفتاة البدوية التي لقيها، وكذلك مع المرأة صاحبة الطفل، حينها وجد أن الذكرى هي الحل الوحيد ليهرب من المرأة ومن الواقع الذي يعيش فيه، فيبدأ هروبه نحو الماضي والطفولة والقرية:

---

(١) معتوق، محبة حاج، أثر الرواية الغربية، مرجع سابق، ص ٢٧٥.
(٢) إبراهيم، نبيلة، نقد الرواية، مرجع سابق، ص ٣١.
(٣) العيد، يمنى، الراوي الموقع الشكل، مرجع سابق، ص ١٠١.

"عند غروب الشمس يسقط لون رمادي على المرئيات، تسيل الأشياء وتفقد تحددها، الوجوه تكتسب غرابة وإخافة. في تلك الساعة تستولاه كآبة ثقيلة، كالاختناق، تنبعث أشواق عنيفة إلى أيام لن تعود أبدا، ويسيطر عليه إحساس مرعب بالوحدة"[١].

إنّ هذه الومضة الزمنية جعلت الشخصية تتخلص من هواجسها، فاستحضرت الماضي، ليكون أكثر حضوراً في اللحظة الراهنة، وأكثر فاعلية، وهنا يأتي الاسترجاع في لحظات حاسمة يعيشها البطل، والعودة إلى الماضي حاجة ملحة، لأن الحاضر أصبح ثقيلاً وأصاب البطل بالكآبة والاختناق والوحدة.

إذن، ثمة استرجاع للزمن، لأنّ البطل المأزوم لا يمكن أن يبتعد عن واقعه إلا بالهروب، لذلك تتحرك الأبطال في الزمان وتتطلع إلى زمن تحلم به، فتتجه نحو الماضي. لقد اعتمد النصّ السابق على التذكر الذي يلقي الضوء على ماضي الشخصية وعلى العالم النفسي الداخلي لها الذي يأتي انعكاساً للحظة التاريخية، حينما تصل الشخصية إلى لحظة مظلمة لا تستطيع فيها مجاراة الزمن وهنا يتحول الزمن إلى "زمن وجداني يحمل همسات النفس وأشجانها، إنه أصداء لما يجري في داخلها"[٢].

إنّ الراوي في قصّة (امرأة وحيدة) يسعى إلى الهرب من وطأة الزمن من خلال الذوبان في الماضي، واستعادة الألفة القديمة في القرية. وهنا يبرز صوت الغائب من خلال الذاكرة، فيحضر الزمن ويتنوع بين ثنايا القصة بوصفه حركة ترتبط بأحداث القصة.

- ٢-

ويتوجه اهتمام الراوي في "الضحك" إلى تجسيد الإحساس بالزمن، لذا ينصب اهتمامه على الزمن النفسي، لأنّه يرى أنّ البشر "يعيشون طبقاً لزمنهم الخارجي الذي لا يطابق في إيقاعه زمنهم الخاص، ولا بدّ للروائيين من أن يحاولوا تجسيد الإحساس

---

(١) زنوج وبدو وفلاحون، ص ١٦٠.
(٢) معتوق، محبة حاج، أثر الرواية الغربية، مرجع سابق، ص ٢٩٤.

بمرور الزمن لا الزمن نفسه، ولذلك تركوا معالم الزمن الخارجي والتفتوا إلى الزمن النفسي"(١).

ويرتبط الزمن في "الضحك" بحياة الراوي، وعلى الرغم من أنّ هناك إشارات مرجعية واقعية أشار إليها الراوي، تتصل بالواقع، وبتاريخ الأحداث المهمة في حياة البطل، مثل دخوله بغداد عام (١٩٥٢)، وذكرى حرب السويس عام (١٩٥٦)، وزمن إقامته في القاهرة، وارتباطه بالبغي وعلاقته بنادية ونضاله في بورسعيد، وزمن اعتقال نادية والإفراج عنها، وانقطاع العلاقات بينهما، فإنّ الزمن يستعمل في شكل إيهامي تقوم عليه جماليات الرواية، ويكشف عن رؤية الروائي.

وتعتمد رواية (الضحك) على استحضار الزمن الماضي؛ لاستعادة الأحداث التي مرّ بها (عيسى) والكشف عن الأبعاد النفسية والاجتماعية له، ومحاولة تفسير سلوكه. يقول الراوي:

> "ما اذكره عن عيسى قبل جنونه، جسده الفاتن واله كان كثير المرح، سريع الغضب. عدت مرّة إلى حجرتي في ساعة متأخرة من الليل، وقررت ان اخلع ملابسي دون إشعال النور. جلست على كرسي قرب السرير وانا اشعر انّ هنالك إنسانا ما في الحجرة فملأني الخوف، نهضت لاشعل النور، ولكني سمعت صوتا يقول: لا تشعل النور..." (٢).

يستحضر الراوي الأحداث الماضية التي عاشها (عيسى) وعايشها الراوي معايشة كلية. ويبرز الراوي هنا صوتاً عبر تقنية الاسترجاع سارداً الوقائع ومكثفاً زمن القصّ في فترة قصيرة بين أماكن مختلفة.

لقد تعزّزت عناية الخطاب الروائي بتقنية الزمن للكشف عن صوت الراوي ووجهة نظره، فكان يتنقل من زمن القصّ إلى زمن الخطاب، ومن الحاضر إلى الماضي. ومن الملاحظ أنّ الراوي يتابع سرد الأحداث الماضية التي مرّ بها (عيسى) مثل علاقته بأمّه، ويسترجع كذلك سجنه وتعذيبه في سجن البلدة وحادثة جنونه، ويأتي هذا الاسترجاع لتجسيد إحدى تجليات القهر الذي يتسرب في زوايا عالم غالب

---

(١) قاسم، سيزا، بناء الرواية، مرجع سابق، ص ٤٥.
(٢) الضحك، ص ١١٤.

الروائي، مشيراً بذلك إلى كلّ أشكال القهر السياسي والاجتماعي "فالذكرى تعيد وضع الفــراغ في الأزمنة غير الفاعلة، إننا حين نتذكر، بلا انقطاع، إنّما نخلط الزمان غير المجــدي وغيــر الفعّــال بالزمان الذي أفاد وأعطى"(١). وتدور تداعيات الراوي في اســترجاعه أحداثاً وقعت لهذه الشخصية حينما سرد للعلاقة بين الضابط وبين مريم أخت عيسى.

وتتوالــى التداعــيات على البطل وهو جالس في بيته، إذ يستذكر نادية عندما كانــت قــد ضــاعت منه، ويربط المؤلّف ضياع المحبوبة بحرب حزيران (١٩٦٧) وافتقاده الإحساس بالزمن. يقول:

"تحت الدش تذكرت نادية. لم ارها منذ سنين. او ربما اقل من ذلك. ربما اكثر. اصبحت فاقدا الإحساس بالزمن"(٢).

يحضــر الراوي ويسرد عن نفسه بصوت المتكلم. إنّ طريقة استعمال الراوي للضــمير توقف القارىء "على حالة التهويم التي تسيطر على القصّة بصوت المتكلم (الأنــا) أكثر الضمائر التصاقاً بالذات وهو ضمير يعطينا الانثيال الوجداني ويشعرنا بالذاتية المفرطة، ويوقفنا على طبيعة الذهن المتحكمة بالاهتزاز والهروب والنكوص في شكل الحلم الكابوسي"(٣).

ويكشــف الــزمن عن الأبعاد النفسية والدلاليّة للشخصية، وما تعانيه من قهر وقــع عليها في واقعها. ويتخذ الزمن شكل "قوّة مؤثرة تدخل ضمن التركيب الداخلي للشخصية، وتعمل على اندفاعها، وتغيرها وتحولها على الدوام... وعلى هذا، فالزمن لا يؤثــر فــي الشخصية تأثيراً خارجياً، إنّما يؤثر فيها من خلال حركة الوعي التي تجعلهــا تنفعل وتتأثر وتؤثر، فهي تفتح جميع حواسها لكي تتلقى المؤثرات وتستجيب لها باستمرار"(٤).

---

(١) باشــلار، غاســتون، جدليــة الزمــن، ترجمة: خليل أحمد خليل، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ١٩٨٢م، ص ٤٧.

(٢) الضحك، ص ٢٥.

(٣) عــبدالعال، محمد قطــب، الذات والموضوع قراءة في القصة القصيرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٤م، ص ٢٠٩.

(٤) عبدالعزيز، سعد، الزمن التراجيدي في الرواية المعاصرة، مكتبة الانجلو المصرية، القاهرة، ١٩٧٠م، ص ٤٢.

ويشـــير التذكر إلى حالة الألم التي فرضت وجودها على وعي الراوي نتيجة لبعد نادية عنه. يقول:

"وفي تلك اللحظة اتخذت قراري... قطعت على نفسي عهداً بالعفة والانتظار حتى تعود ولو امتد غيابها سنين طويلة"(١).

ويتضـــح هـــنا شـــعور الذات بالضآلة تجاه الزمن نتيجة لفقدانها التواصل مع الـــزمان والمكان والناس، لأنّها كلّما حاولت أن تتواصل مع نادية ينتهي بها المطاف إلى الانفصال، لذلك قررت الانتظار على الرّغم من غيابها سنين طويلة، وهذا يفسر حقيقة الواقع الذي تعيشه الذات فكلّما حاولت تحقيق ذاتها غلبها الزمن وصرعها.

ويســـتعين الروائي بالخيال والماورائي ليكشف عن مدى جماليات هذا النص ومـــوقفه من قضايا الإنسان، فمن خلال انهيار علاقاته الوجداينة والسياسية والفكرية تـــنهض روايـــة (الضـــحك) بكـــل ما تحمله من فشل وإحباطات ومرارات وهزائم متكـــررة، فـــتعود إلى الطفولة ويعود فعل القصّ إلى الماضي. وأحياناً يتأرجح بين الماضي والحاضر.

ويعـــتمد الـــزمن الروائي في (الضحك) على الزمن الحاضر، ويكون السرد الآتـــي هـــو لحظة كتابة الرواية، لكن يظل التحديد على مستوى الراوي نفسه الذي شـــكله الروائي في لحظة الكتابة، ويصبح الزمن الروائي هو الزمن الحاضر، وينتقل الراوي من الماضي إلى الحاضر ليكتشف شخصية البطل، ويربط الأحداث الحاضرة بما حدث في الماضي من حياة الشخصية في إطار من الصراع النفسي، وما سيحدث يعـــد زمـــناً مستقبلاً مثل (اعتقال نادية) على الرّغم من أنّ الزمنيين تم سردهما في الـــزمن الحاضـــر. ومـــن هنا يمكن القول إنّ "عالم الرواية له زمنه الذي هو زمن متخـــيل، وهـــو زمن يختلف عن الواقع الاجتماعي الذي تحكي عنه الرواية أو الذي تتناول عناصر منه كالشخصيات أو الأحداث"(٢).

---

(١) الضحك، ص ٢٤٢.

(٢) العيد، يمنى، في معرفة النص، مرجع سابق، ص ٢٢٧.

ويلحــظ القارىء لرواية (الخماسين) أمثلة على التذكر والصور الاسترجاعية. إذ تقوم البنية السردية الروائية على اللقطات المتناثرة، مما يجعل الزمن غير متتابع، ويشــعر القــارىء بــتوقف الزمن وغيابه. ويصبح "الانشغال الشديد بالزمن مرتبط بنظرية "اللازمن"[١].

إنّ شيوع تقنية الاسترجاع في الخماسين ترجع إلى كونها "تقنية تتمحور حول تجــربة الــذات، وتعــادل وفقــاً للمصــطلح النفسي ما يسمى بالاستبطان أو التأمل الباطني"[٢].

وتخلــق الــرواية فوضــاها داخل نسق الذاكرة، يتلون الزمن ويتعالق المكان بالــزمان ليشكلا استمرارية الحكي عبر تقنية الاسترجاع، ولعل الربط بين مستويات الزمان والمكان "هو الذي يضيء -في النهاية- مشكل دلالة النص وجمالياته"[٣].

وثمة استرجاعات قد تلمح هنا وهناك في الخماسين. فمثلاً يقول الراوي:

"هذا الوجه الرمادي -الأصفر- أين رآه قبل الآن؟ الذكرى تلوح قريبة منه ثم تنفلت"[٤].

يســتخدم الراوي ظرف الزمان (الآن) ليشير إلى الخروج من زمن الماضي إلى سرد اللحظة المعيشة. إذ ثمة مسافة مؤجلة معترف بها بين الزمان الروائي الذي هو عن الأحداث كما حدثت والزمن الحقيقي للراوي أي زمنه في تسجيل الأحداث.

ومــن الملاحــظ أنّ المكان في (الخماسين) يلوّن بالظلال النفسية للشخوص، ويكون المكان هو المؤطر للأحداث في نفس الراوي وفي نفوس الشخصيات، ونتيجة لــذلك يحدث التقاطع والتداخل الزماني، مما يمنح انفتاحاً على مستوى تصوّر الواقع الذي تتعدد جوانبه. ولا يتأسس هذا النص على معطيات الواقع وحسب، بل ينتج عن

---

(١) أ.أ. مندلاو، الزمن والرواية، مرجع سابق، ص ١٥٧.
(٢) القصراوي، مها، الزمن في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ٢٠٠٤م، ص ١٩٢.
(٣) رشيد، أمينة، تشظي الزمن في الرواية الحديثة، مرجع سابق، ص ١١.
(٤) الخماسين، ص ٣٤٨.

الــتجانس بــين الحلم والواقع، ويصبح الزمن متعدداً يتألف من أزمنة داخلية. يقول البطل في الخماسين:

"كنت اعمل مترجما – ومراسلا احيانا- في وكالة انباء الصين (صينهوا). وقد حدث هذا قبل عشر سنين من نزهتنا، *ليلى* وانا، فوق كوبري *الجامعة*"(١).

لقــد كانت الشخصية مستغرقة في الماضي ومعايشة له أثناء عملية السرد، إذ تســتذكر الشخصية حياتها الماضية وعملها، وتعود زمن الأحداث المتعلقة بشخصية قرنـــي إلـــى عام (١٩٦١)، بينما يتعلّق زمن السرد بعام (١٩٧١). إذن يتعدد الزمن ويتــنوّع ويأتـــي "تـــارة يساير زمن الحكاية حتى إننا نشعر ونحن نقرأ العمل وكأننا نعــيش الزمن كما هو في الواقع، وتارة أخرى يقفز على حقب سابقة أو لاحقة للفترة الزمنية التي وصل إليها السرد"(٢).

وتتداعى على الراوي الأحداث الماضية التي عاشها، وتستمر التداعيات على وعيه، فيسترجع زيارة ليلى إلى بيت غالب ومكوثها بضع دقائق.. (٣).

يرصـــد الراوي بصوت الغائب حركة الشخصية وهي تخترق الأمكنة قاصدة بـــيت عمهـــا. وهـــنا يبئـــر الراوي على ليلى، ويرصد توترها النفسي واضطراب حركاتها.

ويقـــدّم الــــراوي شرحاً عن حياة بسيوني منذ مولده وحتى بلوغه الستين من عمـــره، ويســـترجع حادثة قام بها مع خادمة (طفلة) وما يقوم به بسيوني من شذوذ زمـــن الارتهان. إنّ تذكّر الراوي واسترجاعه ما كان يمارسه بسيوني مع تلك الطفلة يؤدي به إلى معايشة لحظة زمنية تسيطر عليها الرؤى الكابوسية، وتتشكل من خلال الفانـــتازيا، حيـــنما يقوم بممارسة شذوذه مع طفلة، والملاحظ أنّ هذا الموقف يعكس حالات العنف ومظاهر الرعب التي تعرض لها.

---

(١) الخماسين ، ص ٣١٧.
(٢) بوطيب، عبدالعالي، إشكالية الزمن في النص السردي، مرجع سابق، ص ١٣٠.
(٣) الخماسين، ص ٤٩.

ويبرز في (الخماسين) راوٍ يسرد بصوت (الأنا)، ذلك الصوت الذي يعود إلى غالب بطل الرواية. ويلمح القارئ راوياً يعاني من العذاب النفسي الناشئ عن عدم قدرته على تكوين علاقة مع نزيلة الفندق، لذلك يلجأ إلى الماضي ويستخدم الاسترجاع الخارجي لتكثيف الزمن "فكلما ضاق الزمن الروائي شغل الاسترجاع الخارجي حيزاً أكبر"(١). إنّ المتأمل للمقطع التالي الذي يسترجع فيه الراوي علاقته بسعاد، يجد استرجاعاً خارجياً، قد يمتد لسنوات طويلة. يقول الراوي:

"احاول صياغة كلّ ما حدث بيننا بحيث ينتهي باللقاء بيننا. سوف اقول لها انني كنت مخطئا يا سعاد"(٢).

تحاول الذات أن تناجي ذاتها وبخاصة حينما تفقد التواصل مع المحبوبة، ويرجع ذلك إلى اختلال معايير الواقع الذي تعيشه الشخصية الروائية، ونتيجة لاعتماد الشخصية على الحالة النفسية والشعورية، يتولد الزمن النفسي ويحل محل الزمن الواقعي.

ويبدو أنّ الراوي بصوت المتكلم (الأنا) الذي يعود على غالب/البطل هو العنصر البارز في إظهار الزمن والعودة إلى الماضي، ذلك لأن الماضي "جزء لا يتجزأ من الحاضر، ولا ينفصل عنه، فهو منسوج في ذاكرة الشخصية ومخزون فيها، تستدعيه اللحظة الحاضرة على غير نظام أو ترتيب"(٣). وهكذا يسترسل الراوي في التداعيات النفسية التي تتداعى عليه، فيتذكر حادثة اصطدام كتفه بصدر المرأة، لأنّه في حالة من التوتر النفسي، فهو غير قادر عن إقامة علاقة مع امرأة وهكذا يتجلّى استحضار الماضي، ويأتي الزمن ليكشف عن حالة الشخصية. يقول الراوي:

"وانا اختنق بإحساس مضن بالهجر... ثم اسمع خطواتها ثقيلة تهبط السلم وخلال ذلك كانت تتراءى لي حزينة، حزينة مشتهاه"(٤).

---

(١) قاسم، سيزا، بناء الرواية، مرجع سابق، ص ٤٠.
(٢) الخماسين، ص ٤٦٥.
(٣) قاسم، سيزا، بناء الرواية، مرجع سابق، ص ٣١.
(٤) الخماسين، ص ٤٦٢.

يـــبدأ المقطع السابق بصوت المتكلم المفرد، وبواسطة الفعل المضارع تجري الأحداث والوقائع، إذ يبرز فعل الرؤية والسمع المضارعين للتأكيد على هذه الرؤية. ومـــن أمثلة الاسترجاع (غالب مع ليلى ساعة الغروب) [(١)] واسترجاع غالب لاعتقاله في سجن القلعة، حيث انفتحت ذاكرته لتضيء هذه الذكرى المؤلمة التي لا يمكن أن تنســى. ويمكـــن تحديد فترة اعتقاله بيومين، بينما زمن جلوسه في غرفة الانتظار لا يعادل أكثر من نصف ساعة، وهذا الاسترجاع يشير إلى التمزق النفسي الذي أصابه ومن يتأمل رواية الخماسين، يجد شخصية غالب قد برزت وحضرت في زمن السرد مـــن خـــلال استرجاع الراوي لها، ومن أمثلة ذلك وجود غالب وليلى على كوبري الجامعة[(٢)]، إذ يأتي هذا الاسترجاع لإضاءة لحظة الحاضر، والإيهام بواقعية الحدث.

ويحـــاول غالب أن يلتقط الحاضر لكتابة الحدث وقت حدوثه، ولتكون الكتابة لها قيمتها في تطور الحدث، ويسير السرد في زمن واحد، فهو الحاضر الذي يتشظى بعـــد حزيران (١٩٦٧)؛ لأنّ أحداثها تدور في فترة ما بعد هزيمة حزيران، ربما في الســـبعينيات. أمـــا الشخصـــيات فقد تكونت ملامحها قبل ذلك بكثير، فمثلاً شخصية بسيوني تكونت ملامحها في الأربعينيات، ويبرز أثر الزمن الخارجي في بناء الرواية ويتضح أثره في حياة الشخصيات وتفكيرها ومواقفها.

- ٤-

وتمـــثّل رواية (السؤال) فترة الخمسينيات، ومن خلال الرواية يظهر أنّ الفترة التـــي تعالجها هي فترة الستينيات "حاول أن يقرأ العناوين الأخرى كانت عن بعض الإجـــراءات التنفيذية لقرارات يوليو الاشتراكية، ثم تعلن الأخبار عن عبدالكريم قاسم ومحكمة المهداوي"[(٣)].

---

(١) الخماسين ، ص ٣٠٩.
(٢) نفسه، ص ٣٣٤.
(٣) السؤال، ص ٥٠٦.

وتقدم الرواية زمن الراوي المتمثل في حياته في القاهرة، بالإضافة إلى الزمن التاريخي الذي هو زمن الحدث الذي يرويه. وتقدّم صورة لتعامل المؤلف مع الزمن ضمن مستويات عدة منها: زمن الجريمة، فمنذ بداية الرواية يعلن الراوي عن الحدث الرئيسي فيها، وهو وفاة سيدة في الحي الراقي، ويصف وقائع الحدث. لكن هذا المستوى من الزمن يخضع لتقاطع غير منتظم زمنياً يقيمه الراوي بواسطة بعض الشخصيات مثل: مصطفى وتفيدة وحامد من جهة، وتدخل المؤلف من جهة ثانية.

ويبرز في الرواية مشهد لم يره أحد هو مقتل الشخصية، لكن يقف وراء الزمن راوٍ يتولى مهمة الترتيب، إذن تهتم (السؤال) بالزمن وتعده عنصراً ضرورياً لإقامة الحدث. مع العلم أن زمن الرواية يحكي قصة السفاح التي بدأت في بداية الستينيات في القاهرة. ويبدو أن زمن الرواية جاء سالباً في تأثيره على المكان وعلى الشخصيات، لأن الخطاب الروائي ركز على زمن الهزيمة والخذلان، وهذه مرحلة زمنية سالبة لا تقف عند الحدث التاريخي، بل تتجاوزه بسلبيتها إلى الزمن الراهن من خلال الترهين السردي، فالهزيمة بشعة وقبيحة، كما أنّ المكان يتداعى نحو السقوط بفعل حركة الزمن والصراع. فالرواية "تثير الماضي ويعيشها المعاصرون بوصفها تاريخهم الحاضر، وتاريخهم القادم. فهي تشتق حاضراً أو ماضياً معينين من زمن نموذج يتجاوزهما، هو زمن الهزيمة والاستبداد "في شكله النموذج"(١).

تبدأ رواية (السؤال) بزمن الارتباط بسعاد، ويتخلل هذا الزمن استرجاعات لزمن المدرسة الثانوية حينما كان يرتاد أحد المقاهي في القاهرة، وسجنه بسبب تنظيمه في الحزب الشيوعي، ولم يقتصر الراوي في استرجاعاته الخارجية على استدعاء أيام دراسته وسجنه، وإنما امتد إلى زمن ارتباطه بسعاد، وارتباطه بتفيدة، وبعد أن ارتبط بتفيدة صار مطارداً من أجهزة الأمن، فعادت سعاد إلى الظهور مرة أخرى من خلال الهذيان.

---

(١) دراج، فيصل، نظرية الرواية والرواية العربية، مرجع سابق، ص ٢٣٦.

وتعـــتمد روايـــة (البكاء على الأطلال) على الزمن الماضي، إذ يبدأ الراوي باستدعاء عزّه، وهنا ينبغي التنويه إلى أنّ الزمن الماضي يسيطر على الرواية بشكل لافـت، ويأتـي حضور الزمن الحاضر لخدمة ذلك الماضي وتوضيح الأحداث التي مـرّت بها الشخصيات، "وهناك أيضاً الذاكرة وأهميتها في استرجاع الماضي وربط الماضـي بحـياة الشخصـية النفسية، وعرضها من خلال منظور الشخصية، لا من خلال منظور الراوي"[1]. تبدأ الرواية بمقطع ينتظر فيه (خالد) بطل الرواية محبوبته (عــزّة) أن تقرع الجرس وتدخل "وينتظر المستحيل أن يدق جرسها ويدور مفتاحها فــي الــباب –تفعل الاثنين سوياً في العادة. يمسك تنفسه ليصغي... يعلم تماماً أن لا فائــدة، ولكنه يترقب همس المفتاح وهو يوضع بثقب الباب... قالت إنها تخاف فيفتح الــباب... يســمعها تتحرك في داخل المطبخ وهي تهمهم. يقدر أنها تضع الممسحة تحت الباب لتمنع تسرب المياه من الخارج. يتصورها تفعل ذلك فيكربه بعدها، يشتاق لقــربها منه إلى تأكيد حبها له. يبلغ ذلك حدود اللوعة والألم. بدا أنها لن تنتهي أبداً من ذلك المطبخ"[2].

يرى الراوي أنّ عزة تتداعى عليه من أول مقطع في الرواية، وهذا الاستدعاء يذكره بمعشوقته نادية فيستذكر ميدان التحرير الذي التقى فيه عزة، ويستدعي معسكر الــتدريب في منطقة القنال الذي التقى فيه نادية. ويتضح هنا أن (خالد) يستعيد أحداثاً وقعت في فترة زمنية طويلة الأمد. فالشخصية تسرد في اللحظة الآتية للسرد (الزمن الحاضر).

أمــا زمــن الأحداث المتداعية عليها فهو زمن ماض، ولذلك يمكن القول، إنّ المســار الزمني للسياق الروائي في الرواية يسير في الماضي والحاضر. ومن أمثلة ذلك حينما "يتذكر عندما رأى عزّة لأول مرة. بدا وجهها مألوفاً له وفجأة غاص قلبه. (لايمكــن أن يكون ذلك حقيقياً، من المستحيل أن يكون ذلك حقيقياً، كانت هي نفسها

(١) قاسم، سيزا، بناء الرواية، مرجع سابق، ص ٣٤.
(٢) البكاء على الأطلال، ص ٥٨، ٦٠.

الفـــتاة التـــي أحبها يوماً ما، منذ خمس عشرة سنة. كان يعرف تماماً أنه كلما تأملها أكثـــر فإنّ التشابه سوف يزداد بينهما. احناءة الرأس عندما تسير والمشية المسرعة، واهتزاز الجديلة متواقتاً مع إيقاع خطوها... كاد أن يصرخ وهو يشهد ذلك منادياً:

"نادية!"

واختلطت في ذهنه الأماكن. يكاد يرى في اعتصام الطلبة في ميدان التحرير امتدادا لذلك المعسكر الذي كانوا يتدربون فيه أيام العدوان الثلاثي..." [(١)].

ويتداعـــى الحلـــم أيضاً على وعي خالد مرّة أخرى، ففي كلّ مرة يحلم بعزّة. ويتكـــرّر حلم اليقظة الذي يتداعى على وعيه في بعض المشاهد. وهذا يدلّ على أنّ الحلـــم يشـــكّل المحـــور الرئيسي للرواية، وعليه قامت أحداث الرواية، على أنّ هذا التكـــرار الزمنـــي للحلم يحمل أبعاداً دلالية جديدة، الأمر الذي يجعل الرواية تنبض بالحـــيوية لـــذلك "يســـمعها تغنـــي "طبعاً ما أنا أم البطل" لم يكن اتقان الأداء إحدى ميزاتها. تناديه:

– **"صوتي حلو؟"** [(٢)].

تطل الرواية على زمنين، زمن يسترجع فيه الماضي الجميل الذي انتصرت فيه مصـــر والعـــرب فـــي معركة القنال عام (١٩٥٦)، وزمن كئيب هو زمن الهزيمة والخـــذلان في حزيران (١٩٦٧)، وقد جاء هذا الاستدعاء ليهرب البطل من الحاضر القبيح، وهنا يقف القارىء على زمن متداخل، فزمن الحرب يمتزج بالزمن التاريخي وبزمن الاحتلال، وبالزمن النفسي وزمن الكتابة وهنا "ترتبط الحكاية بالزمن ارتباطاً وثيقاً، فهو بمثابة الإيقاع الذي يضبط أحداثها، والشاهد الحي على مصير شخصياتها، والعنصر الفعّال الذي يغذي حركة الصراع الدرامي نفسها"[(٣)].

ويـــبحث غالـــب في (البكاء على الأطلال) عن التفصيلات اليومية التي تعتمد علـــى الـــزمن النفسي الذي يسيطر على الرواية، فهو "زمن غير منتظم لأنه يتموج ويتشكل وفق الحالات الشعورية للراوي"[(٤)].

---

(١) البكاء على الأطلال، ص ٦١.
(٢) نفسه، ص ٦٢.
(٣) عثمان، عبدالفتاح، بناء الرواية، مرجع سابق، ص ٥٤.
(٤) مبـــروك، مراد، بناء الزمن في الرواية المعاصرة، رواية تيار الوعي نموذجا" (١٩٦٧-١٩٩٤)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨م، ص ١٣.

وتنساب في هذا الزمن النفسي ذاكرة قلقة متعبة تكتب الماضي كما تراه وفق منطقها "وكأن الراوي يستحضر الماضوي ويحييه بطريقة ما. فليست هناك لحظة زمنية بعينها تبدأ فيها القصة، بل مجموعة مشاهد سردية تتوالى حسب منطق الحكي ووظيفة المحكي"(١).

إنّ حلم السيقظة يعدّ هروباً من مطاردة الزمن للبطل فهو يتمنى أن يعيش لحظات الدفء الإنساني مع محبوبته عزّة ونادية، لكنّه يفاجأ بالزمن الرديء بالهزيمة.

ويتحدث الراوي في (البكاء على الأطلال) بصيغة الفعل الماضي، ويرى القارىء أنّ استحضار الزمن الماضي في الرواية يشكّل ملمحاً بارزاً في النص، ويتجلى ذلك في شيوع الصيغ الماضية التي تكررت في الرواية لأنّ "التذكر خلق من عدم"(٢) ويشير حلم اليقظة إلى ما ينبغي أن يكون.

إنّ مهمة الاسترجاع هو استعادة ذلك الماضي الذي تمت كتابته قبل حاضر الكتابة وتتركز حول (الأنا) الذي يعيش في حالة مفارقة زمنية، فحينما تكون الرؤية غير واضحة ولا يكون المستقبل مبشراً بالخير تقوم الذاكرة بالتوقف عند الماضي وتأمله والاستغراق فيه. ويكون الاسترجاع في هذه الحالة "معاينة المرء لعملياته العقلية، أو المعاينة الذاتية المنتظمة، حيث يقوم الإنسان بفحص أفكاره ودوافعه ومشاعره والتأمل فيها. أشبه ما يكون بتحليل الذات والتأمل في الخبرات الماضية يوازي تذكر الماضي، والأحداث الماضية بطريقة غير مباشرة، لأنّ عملية الاستبطان تتم في أعقاب حالة الخبرة والمعايشة، ويعد استقرار عناصرها في الذاكرة"(٣). ويستعيد خالد الماضي في اللحظة الراهنة من أمثلة ذلك "يتكور داخل السرير مستمتعاً باحتكاك فخذيه"(٤) ، ويرى نفسه في ملابس أوروبية بيده عصا

---

(١) عبدالمجيد، شحات، بلاغة الراوي طرائق السرد في روايات محمد البساطي، مرجع سابق، ص ٢١٢.
(٢) البكاء على الأطلال، ص٩٩.
(٣) رزوق، أسعد موسوعة علم النفس، مراجعة: عبدالله عبدالدايم، ط٢، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٧٩م، ص ٣٤.
(٤) البكاء على الأطلال، ص ٤٧.

رفيعة، طويلة"[١] ، ويستدعي الفتاة البدوية التي صادفته عند بئر القرية.[٢] ومن الواضح أنّ هذه النصوص، تدور أحلام اليقظة فيها حول الماضي الذي يتقطع بوقائع حاضرة، لأنّه يحدثنا عن نهوضه وحركته في البيت وتأمله في المكان، وحينما يقرع جرس الباب، يبدو أنّ حلم اليقظة كان في المرأة البدوية، ولكنه يفاجأ برجل شحاذ يطلب المساعدة .

بقيت الشخصية مهمومة بالماضي والحاضر، وظلّ الحلم يراودها في كلّ الأحداث التي تمرّ بها، ويتضح من خلال هذا النص، أنّ فعل القص يتمثل في الفعل المضارع، لذلك يبقى حلم اليقظة في عزّة ونادية، ولا ينقطع هذا الحلم، على الرّغم من ذكر وقائع في الحاضر، ويتضح هنا أنّ الراوي يعيش حالة نفسية قلقة، لذلك يرغب في استمرار الحلم، لأنّ الواقع ليس جميلاً بالنسبة له، كما أنّ "قص الحاضر يتناول الأفعال اليوميّة وربّما العادية، على حساب الانفعال والشخصية العاطفية والتأملات التي تصاحب سياق الماضي الذي تستحضره الذاكرة"[٣].

ويسترجع الراوي الماضي في اللحظة الراهنة. ومن أمثلة ذلك، ما تعانيه الذات من عذاب نفسي. يقول الراوي:

> **"يتمطى في *السرير*، يلم *الغطاء* حول جسده ويحكمه. يفكر انه اصبح شبيها بمومياء فرعونية... يترقب حركة عزة في المطبخ. يعلم -يتذكر فجأة- ان عزة ليست هنا، لن تجيء *اليوم* ولا في *الايام القادمة*"[٤].**

إنّ هذا التكنيك الزمني يتوافق مع الحالة الشعورية والنفسية التي يعتمد عليها الراوي، ومن ثم يسيطر على الرواية الزمن النفسي، وهو زمن غير منتظم يتشكل وفق حالة الراوي النفسية، ويأتي سرد الحدث بصوت الغائب إذ يمنح "السرد بضمير الغائب، الراوي، حرية إفساح المجال لشخوصه كي تعيش حالة التأمل وحوار الذات"[٥].

---

(١) البكاء على الأطلال ، ص ٤٨.
(٢) نفسه، ص٥٥.
(٣) رشيد، أمينة، تشظي الزمن في الرواية العربية، مرجع سابق، ص ٣٢.
(٤) البكاء على الأطلال، ص ٥٨.
(٥) القصراوي، مها، الزمن في الرواية العربية، مرجع سابق، ص ٢٤٥.

ويتكرّر في الرواية الإشارة إلى الحديث عن انكسار الحاضر، ويتمثل ذلك في المقطع المنولوجي التالي:

"نهض واتكأ على كوعه، ومد يده، وتناول كباية الشاي ووضعها على فمه. كانت فارغة، ليس فيها سوى رائحة الزوم. وماذا يفعل الآن؟ اعاد الكباية وهبط في السرير. ذراعاه تؤلمانه لكثرة ما اعتمد عليهما نهوضا وعودة إلى السرير وبحثا عن الشاي والسجاير، وجذب الغطاء فوقه. وماذا الآن؟ يصنع شايا؟ إنّ مجرد التفكير في ذلك يقلب معركة ويثير الغثيان. ماذا إذن؟ قرر ان ينام"[1].

يتضح من هذا النص أنّ إيقاع الجمل كان قصيراً من خلال السرعة المتلاحقة في سرد الجمل والكلمات الدالة على الحركة والسرعة مثل: نهض، اتكأ، مدّ، تناول، وضع، جذب الغطاء... ومثل هذه الكلمات الدالة على الحركة والسرعة تتناسب مع الحالات الشعورية للذات، فالذات قلقة ومضطربة، ويجد القارىء اختلافاً كبيراً بين الزمنين: الماضي والحاضر، لذلك حينما تتوتر (الأنا) تشعر بالسقوط والغثيان، وهذا ينم عن فقد الإحساس بالزمن، وكأنّما لحظة السقوط، تجعل الذات تشعر بحالات البؤس والحزن والضياع. ومن الملاحظ أنّ الانقلاب ينتج عن حالة الصدام الزمني بين أوضاع الراوي في الزمن الحاضر، وأوضاع الماضي التي تستدعيها الذاكرة. هذا الصدام هو ما يشكل أحد أبعاد الحركة النفسية للزمن الروائي "فالزمن مجسد في الشخصيات، ظاهر من خلالها، ومن ثم فسرعته نفسية تحددها سرعة الأحداث أو ابطاؤه"[2].

وتقف الرواية أيضاً عند استدعاء الماضي الخاص بالحدث والأماكن والشخوص لتجلية الزمن، ويصبح الزمن هو الذي يستوعب المكان لأنّ "الأشياء هي رفات الزمن وبقاياه"[3].

من خلال المشاهد السابقة، يتضح للقارىء، أنّ عملية الهروب إلى الماضي جاءت لتدين الحاضر، لأن هذا الحاضر فيه كثير من الممارسات الخاطئة، حتى أنّ المومس رحمة "لم تحاول أبداً أن تفهم السبب الذي يجعل المثقفين يهاجمون

---

(١) البكاء على الأطلال، ص ١١٠.
(٢) ادوين، موير، بناء الرواية، مرجع سابق، ص ٩٦.
(٣) بوتور، ميشال، بحوث في الرواية، مرجع سابق، ص ٥٦.

المثقفين... أصبح كل شيء يتعلق بالثقافة والمثقفين يثير اشمئزازها وجموح غضبها..." [(١)].

إذن، يمكن القول، إنّ الرواية انطلقت من الحاضر حينما أحسّ البطل بالوحدة وبعنف المكان وقسوته، واستدعت الماضي الذي يمكن استعادته عن طريق الذاكرة، لأن هذا الزمن لا ينفصل عن الحاضر، ينطلق منه ليعود إليه، وهنا، فإنّ الروائي "يمارس لعبة فنية، يقدم ويؤخر في زمن ما يروي عنه. يبني المتخيل، يوهم بالواقعية للواحد (الماضي) وبالاحتمال للآخر (المضارع) يقارب الواقعي الحقيقي ويقارب المحتمل الوهمي، وبين الزمنين وفي العلاقة بينهما يتحرك الفعل الروائي ينسج فضاءه الخاص، تتولد الدلالات، وتجمع نحو نهاية لا تنتهي إلاّ من حيث هي قول يصل إلى القارىء" [(٢)]. لقد كان الماضي هو المهرب الوحيد الذي يلجأ إليه الراوي ليكشف عن فقدان الواقع، وكان يحاول الفكاك منه لكنه لم يستطع، لأنّه كان منساق إلى قدره الزمني الذي لا مهرب منه.

-٦-

ويشكّل الاسترجاع في (سلطانة) سمة بارزة إذ يقف القارىء على الواقع الأردني حتى منتصف الخمسينيات. وعلى الرغم من أنّ سلطانة ترتبط بلحظة تاريخية مستمدة من الواقع الأردني، إلاّ أنّ الرواية ترتبط بذاكرة الراوي في القرية. ويلحظ تعدد المستويات الزمنية في سلطانة "الزمن الروائي فهو زمن مركب من الحاضر والتذكر، والماضي، أي الزمن الأساسي، وعلى الرغم من أن المسافة بين المستويين تضيف أحياناً لتقل عن بضعة أشهر، وتتسع أحياناً أخرى لتمتد لأكثر من عقدين، فقد استطاع غالب أن ينجز معادلاً فنياً يستحضر انهيار مرحلة، (وربّما عصراً، بالمقاييس المحلية والقومية)[(٣)].

---

(١) البكاء على الأطلال، ص ٦١.
(٢) العيد، يمنى، في معرفة النص، مرجع سابق، ص ٢٣١.
(٣) حدّاد، نبيل، الكتابة بأوجاع الحاضر، مرجع سابق، ص ١٧٤.

وتقدم الرواية إشارات صريحة إلى الحرب الأولى مع إسرائيل عام (١٩٤٨)، والقـيام بثورة ضد الأتراك عام (١٩١١)، كما تشير إلى تكوين إمارة شرق الأردنّ عـام (١٩٢١)، ويـتم تأمـل لحظـات أخرى تومىء إلى سرد استرجاعي وتقديم معلـومات تـتعلق بأخـبار الـرواية، ويتحرك الراوي بين الماضي والحاضر عبر إشارات تؤدي في النهاية إلى تداخل السرد وتداعي الذاكرة.

تبدأ الرواية بقول الراوي (صحوت من النوم على عالم بلا أصوات. الصمت فقـط، وفضاء أسمر. كان ذلك مخيفاً بعض الشيء، ومليئاً باحتمالات متعددة. اليقظة أصبحت، بالنسبة لي، قفزة إلى المجهول تساءلت، وأنا في خدر النوم:

أين أنا؟ في عمان، أم في القرية؟"[(١)].

يتضـخم الاسـترجاع ويدور معظمه حول القرية -عمّان، على الرّغم من أنّ البطل (جريس) في القاهرة فيتعرف إلى عزّة ويروي لها القصص. وفي الوقت الذي يحرص فيه الروائي على رصد الحدث، يستدعي الماضي باستمرار في إطار التقنية الحديـثة التي تنظر إلى الزمن بوصفه لحظة مترامية الأطراف يظهر فيها الماضي منساباً في تيار الحاضر وفي غير نظام. وهذا يرتبط بالحياة الداخلية للشخصية"[(٢)].

والملاحظ أنّ التذكر في (سلطانة) يأتي من خلال استرجاع شخصية معينة أو موقـف معين. وقد كان الراوي يتنقل في الزمن من الحاضر إلى الماضي، فيسترجع قريته وأمّه وطفولته، إذ يقول:

"كنت اصحو على دقات المهباش. ابي يطحن القهوة منغما دقاته، وعلى صوت الضيوف وهم يتحدثون باصوات خشنة..." [(٣)].

لقـد كـان الراوي يسترجع الأحداث التي مرّت به في القرية فيقدمها ويعلّق علـيها مـن مـنظوره الشخصي، لأنّه كان شاهداً على تلك الأحداث أيام كان طفلاً. وتغـوص الشخصـية في استرجاعاتها وتعود إلى الماضي لتقدّم خروقات تجمّد سير الحدث " وهو تجميد يكشف ويفسّر ويضيء"[(٤)] فيستذكر خضرا إذ يقول:

---

(١) سلطانة، ص ١٣، ١٤.
(٢) وادي، طه، دراسات في نقد الرواية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٩م، ص ٣٦٠.
(٣) سلطانة، ص ٣٤.
(٤) الماضي، شكري، فنون النثر العربي، جامعة القدس المفتوحة، ١٩٩٦م، ص ٤٣.

"**ثم تركزت أفكاري على خضرا. كانت أفكاراً طاهرة. نجلس في ذلك المنخفض الواقع غرب القرية، مختفين بين الشجر**"(١).

يتنقل الراوي بالسرد من الحاضر إلى الماضي فيتذكر خضرا على الرّغم من أنّه لم يمضِ وقت طويل على لقائه بها، فربّما كان بعده عنها يوماً أو يومين على الأكثر.

- ٧-

وتتحدث (الروائيون) عن فترة القاهرة في الستينيات، لكن الرواية كتبت في الثمانينات، وقد كان الروائي يعمل استرجاعات في الأربعينيات في القرية، وكان لهزيمة حزيران أثر كبير في شخصيتي زينب وإيهاب في الرواية، فأحداث النكسة (١٩٦٧) كان لها وقع فاجع عليهما، مما اضطر إيهاب أن يهجر الكتابة ويستغرق في الكحول والجنس. أمّا زينب فقد رمت نفسها في مستنقع الجنس مع إيهاب وغيره. ونتيجة للإحباط الذي سببته الهزيمة، لم تعد تحتمل الشخصيات ذلك، فحاولت أن تهرب إلى سهرات الشرب والإغراق في الجنس، وقد وظفها الروائي بشكل فني، فتحدث عن إحباطات المرحلة وما صاحبها من قمع بوليسي، وكانت العملية الجنسية دائماً مصاحبة للحدث تعبر عنه وتفسره دون مبالغة.

وتعاملت الرواية مع الشخصيات الشيوعية وتعاطفت معهم لكنّها -في الوقت نفسه -كانت تنتقد تلك الممارسات؛ لأنهم كانوا على هامش المجتمع ومنقسمين على أنفسهم متناسين القمع الذي كانوا يتعرضون له من البرجوازيين. وكان السجن (عالم الأوهام الجميلة) عالماً بلا أوهام، لكنهم -على الرّغم من ذلك- لم يتجاوزوا المرحلة ولم يواجهوها، فزادوا في انقسامهم، فدخلوا الجحيم الذي هو الموت، وقد عبّر عنه إيهاب في آخر الرواية بالموت انتحاراً، لأنّ الراوي كان يواجه ثقل الزمن وبؤسه، وكانت زينب أشدّ حساسية إزاء ما يجري وهنا يتوازى زمن الكتابة مع زمن الأحداث.

---

(١) سلطانة، ص ٣١.

إنّ غالب في (الروائيون) التي بطلها إيهاب وراويها هو نفسه، قرّر أن يقتل بطله منتحراً، لأنّه وجد أنّ الحاضر مغلق في وجهه نتيجة للهزيمة والمستقبل الذي أمامه وجده حالكاً، فقتل بطله، وحينما قتله كأنه قتل نفسه، فإيهاب هو معادل موضوعي لغالب.

ويخبر الاسترجاع في الرواية عن زينب المومس وعن تعاملها مع رجال المباحث التي لم يخبر عنها الراوي في البداية، ولا عن علاقتها الجنسية بحمادة وضباط المباحث، ولا عن ممارستها العمل السياسي.

ويتم استرجاع مصطفى لعلاقته بسناء الفتاة التي تطمح أن تكون ممثلة، لكنها تحولت إلى مومس.

٢ - **الاستباق PROIEPSIS**

هو مخالفة لسير زمن السرد تقوم على تجاوز حاضر الحكاية وذكر حدث لم يحن وقته بعد. والاستباق شائع في النصوص المروية بصيغة المتكلم[(١)].

ويشكّل الاستباق عنصراً بارزاً في رواية تيار الوعي، إنّه "حالة توقف وانتظار يعايشها القارىء أثناء قراءة النص، بما يتوافر له من أحداث وإشارات أولية توحي بالآتي ولا تكتمل الرؤيا إلا بعد الانتهاء من القراءة"[(٢)].

وتحضر تقنية الاستباق لتكون جزءاً مهماً في رواية (الخماسين). يقول الراوي/البطل:

"واختنق عندما اسمع وقع خطواتها وهي تهبط السلم...
"تبعتها مرهقا كانت تجلس على طربيزتها... [(٣)]

يتضح أنّ الراوي كان حاضراً، وهذا بدوره جعل الصيغ المضارعة الدالة على المستقبل تطغي على الصيغ الماضية، وهذا يدلّ على مدى معايشة الراوي للأحداث الماضية من ناحية والحاضرة من ناحية ثانية. لقد استطاع الراوي أن يرتبط

---

(١) زيتوني، لطيف، معجم مصطلحات نقد الرواية، مرجع سابق، ص ١٥.
(٢) بحراوي، حسن، بنية الشكل الروائي، مرجع سابق، ص ١٣٢.
(٣) الخماسين، ص ٤٧٠.

بعلاقات جديدة مع الزمن "مستخدماً ومضات استباقية من خلال الحلم والتوقع والهواجس"(١).

ومن أمثلة الاستباق في (الخماسين) أيضاً، استباق حادثة بسيوني ونهايته الفاجعة. يقول الراوي:

"أفل نجم بسيوني وهو في قمة مجده. في إحدى لحظات النشوة الفائقة التي قلّ أن يعرفها البشر، لحظة نفذت كالسهم عبر القيم الراكدة..."(٢).

ولكنا تعجلنا في ذكر النهاية دون شرح المقدمات..."(٣).

هذا يدل على أنّ الراوي يسرد ذلك المقطع الذي تم قبل أن يأتي دوره في زمن القص، إذ يتم الحديث عن أفول نجم بسيوني وسقوطه كسهم، ولم يتعرض إلى الحديث عن كونه سيدخل السجن وسيتعاطى المخدرات. وهنا "يكون الاستشراف استباقاً زمنياً، الغرض منه التطلع إلى ما هو متوقع أو محتمل الحدوث في العالم المحكي، وهذه هي الوظيفة الأصلية والأساسية للاستشرافات بأنواعها المختلفة"(٤).

ولعلّ أبرز ما يميز الاستباق الزمني في روايات غالب، هو تعبيره عن رؤية الروائي للمتغيرات الحياتية، وتعبيره عن الواقع والمستقبل الذي يطمح أن يصل إليه، إذ يطمح البطل أن يصل إلى محبوبته، وهنا تبدو معايير الواقع التي يعيشها الروائي متناقضة، وهنا يعايش الراوي الأحداث المستقبلية كما لو كانت متوافرة في نفس لحظة السرد، ويتضح كيف أنّ الراوي يتطلع إلى المستقبل المتمثل في توحده بمحبوبته، وعلى الرّغم من أنّ المستقبل غالباً ما يقترب بالتطلع للمحبوبة والخلاص، إلاّ أنّه يقترن بالرؤية الحلمية.

ويحمل الاستباق في (ثلاثة وجوه لبغداد) تصويراً لزمن قادم، وما قد يحدث للبطل في بغداد. يقول الراوي:

(١) القصراوي، مها، الزمن في الرواية العربية، مرجع سابق، ص ٤٥.
(٢) الخماسين، ص ٤١٥.
(٣) نفسه، ص ٤١٥.
(٤) بحراوي، حسن، بنية الشكل الروائي، مرجع سابق، ص ١٣٣.

"لن نحكي عن ذلك العهد الذي قطعه غالب على نفسه امام بغداد الصامتة ولا عن ذلك الحلم –التوقع، الذي عاشه، للحظات، في ذلك الشارع"(١).

ويتضح من هذا النص اتجاه الزمن صوب المستقبل من خلال التعبيرات اللفظية الواردة في النص، ومن الملاحظ أنّ سير الزمن يسير بشكل غير منتظم بين الماضي والحاضر والمستقبل لأنّ "الماضي والحاضر والمستقبل لا تعود تشكل من زاوية زمانيتنا الداخلية، أجزاء من تواصل زمني واحد، وإنما تتشكل ثلاثة اتجاهات يمتد فيها السلوك الزماني للإنسان، ومنها تتألف اللحظة الحالية"(٢).

ويقف القارئ في (الروائيون) –على سبيل المثال– عند أحد المشاهد الروائية التي يشغل فيه المستقبل مساحة في وعي الشخصية. يقول الراوي:

"يحلم حسن بأنه خارج بسيارة السجن من السجن ويصل إلى البيت"(٣).

وفي مشهد آخر "يحلم حسن بحفلة تضم مجموعة من الأصدقاء ومن بينهم زوجته إنصاف..."(٤).

يتضح من النصين السابقين أنّ الراوي كان حاضراً في كلّ الرواية، وهذا بدوره جعل الصيغ المضارعة الدالة على المستقبل وبخاصة صيغ يحلم، ويصل... تطغى على الصيغ الماضية، فقد جاءت صورة المستقبل مشرقة في الرواية، ويتمثل ذلك على مستوى الحلم، أي على مستوى الرؤية المرجوة التي يتطلع إليها الراوي. وجاء استحضار الأحداث المستقبلية على مستوى الحلم لتحقيق ما سوف تكون عليه علاقة حسن بإنصاف حينما يخرج من السجن على مستوى الراهن،وهنا يسهم الاستباق في بعث الأمل واستمرارية الحياة من جديد في شخصية البطل، وقد جاء هذا الاستباق على شكل حلم يقظة. كما أنّ الزمن المستقبلي في المقطع الثاني الذي يتعلق بحلم المنام جاء ليرصد ما ستكون عليه علاقة حسن بإنصاف من أزمة الجنس، وما سيأخذه دور الشذوذ مع صالح في تلك الأزمة. إذ يسهم الاستباق في تصعيد الأثر النفسي للحدث، وإشاعة حالة من القلق نتيجة للإحساس بخطورة الحدث القادم، مثال على ذلك ما ستكون عليه علاقة حسن بإنصاف.

(١) ثلاثة وجوه لبغداد، ص ٢٦٠.
(٢) تيودور، زيولكفسكي، أبعاد الرواية الحديثة، مرجع سابق، ص ٢٣٧.
(٣) الروائيون، ص ٤٩٥.
(٤) نفسه، ص ٥٠٠.

الخاتمة

سعت هذه الدراسة إلى قراءة تجربة غالب هلسا القصصية والروائية، وإلى تقديم صورة عن طبيعةعالمه الإبداعي. وقد خلصت الدراسة إلى جملة من النتائج:

- اختار الروائي/غالب لخطابه السردي طريقة تعدد الأصوات، وتراوحت طريقة سرده بين التداعي والمنولوج والحوار، وتوغلت أعماله في عالم الهذيان ولعبة التفكيك لتعرية الواقع، وقد خطت رواياته خطوة نحو تحقيق التناقض واستحضار الفوضى والتمزق، إذْ أصبح السارد يحرك القارىء في جميع الاتجاهات.
- انفتحت روايات غالب على آليات روائية متعددة، وأفادت من الرواية التقليدية ومن رواية تيار الوعي، ومن رواية السيرة الذاتية. ففي كثير من رواياته كان الروائي يمزج السيرة الذاتية بالرواية خاصة في "ثلاثة وجوه لبغداد" و "الخماسين" اللتين يكون فيهما البطل هو غالب نفسه.
- جاء السرد في أعمال غالب تعبيراً عن الذات وهمومها ومعاناتها، وقد تم إدراك ملامح هذه الذات من موقع السارد ودوره، ودور الشخصية المحورية وعلاقتها وموقعها داخل البنية السردية، وقد أسهم اسم الشخصية المحورية وملامح السارد في تأكيد الذات وبرزوها وهيمنتها، وبدا ذلك جلياً في روايته "الخماسين".
- وأفاد غالب في رواياته من معطيات التحليل النفسي، وقد لجأ إلى الأحلام ليعيد التوازن إلى شخصياته المهزومة في عالم الواقع، وقد بدا ذلك جلياً في "ثلاثة وجوه لبغداد" حينما تصوّر البطل أنّ أي امرأة يجب أن تكون سهام أو ليلى؛ لأنّه كان متشظياً من الداخل وانعكس ذلك على الواقع فلم يستطع تمييز محبوبته من غيرها.
- إنّ روايات غالب كانت مسكونة بجوانب من الاضطهاد والقمع الكابوسي، الأمر الذي جعل تلك الروايات تنفصل عن الواقع بشكل كبير. وكان همّ الروائي هو تصوير معاناة شخصياته، عاكساً بذلك الأزمات العامّة التي

يعاني منها الإنسان العربي، المتمثلة بالقمع والإحباط والسجن. وقد تم تصوير ذلك عبر الهلوسات والمنولوجات والكوابيس والتذكر والتداعي وأحلام اليقظة، وإنّ حالات الخذلان أكسبت الخطاب الروائي روحاً درامية وسمحت بتعدد وجهات النظر.

- تنوعت مستويات اللغة في أعمال غالب، فهناك اللهجة المصرية والعراقية والأردنية، واللغة التصويرية التقريرية بالإضافة إلى العامية. لقد جعل غالب شخصياته تنطق بلهجاتها كما في الواقع، وليست بلغة الروائي ليكسبها درجة من الواقعية، بمعنى أنّ المؤلف يقف عند التعدد اللساني بالمعنى الباختيني. وتتيح اللغة عند غالب تعالقات نصية ذات صلة مباشرة بالمأثورات وبالمعتقدات الرئيسية التي تستقر في الذاكرة الشعبية، ويبدو ذلك جليّاً في "زنوج وبدو وفلاحون" و "وديع والقديسة ميلادة" و " البكاء على الأطلال".
- وقد أبدى غالب أهمية للغة الحوار إذ يجد القارىء أساليب مختلفة في لغة الحوار، مما يشده إلى متابعة القراءة عبر لغة قادرة على استيعاب حاجات الروائي الفكرية.
- وظّف غالب المكان المحلي واتكأ عليه في بناء معمار رواياته، فقد حرص على إبراز المكان الأردني، وقد بدا ذلك جلياً في "زنوج وبدو وفلاحون" وفي روايته "سلطانة". فوصف مجتمع القرية والمدينة عارضاً أبرز ملامحها الاجتماعية والدينية، فجاءت أعماله صورة توثيقية للموروث الشعبي والعادات والتقاليد السائدة في المجتمع الأردني.
- خلصت الدراسة إلى نتيجة نهائية مفادها أنّ كلّ من يقرأ أعمال غالب هلسا القصصية والروائية يتوهم مدى التداخل الكبير بين تجربة المؤلف الشخصية وبين عالم أعماله الفنية وفضائها، إلاّ أنّ –في حقيقة الأمر– كلّ عمل أنجزه غالب يتمتع بشخصيته الفنية المستقلة التي لا يمكن أن تتداخل مع السيرة الذاتية وشروطها، وهكذا ظلّ غالب يواجه متلقيه بهذا الإيهام، فمادة ما يكتبه مستقاة من واقع حياته، ولكن شخصية عمله الفنية مستقلة فنيّاً من حيث تحقيقها لشروط العمل الروائي.

قائمة المصادر والمراجع

أولاً: المصادر

هلسا (غالب): الأعمال الروائية الكاملة، البكاء على الأطلال، ط٤، دار أزمنة للنشر والتوزيع، عمان، ٢٠٠٣م.

______: الأعمال الروائية الكاملة، ثلاثة وجوه لبغداد، ط٤، دار أزمنة للنشر والتوزيع، عمان، ٢٠٠٣م.

______: الأعمال الروائية الكاملة، الخماسين، ط٤، دار أزمنة للنشر والتوزيع، عمان، ٢٠٠٣م.

______: الأعمال الروائية الكاملة، الروائيون، ط٤، دار ازمنة للنشر والتوزيع، عمان، ٢٠٠٣م.

______: الأعمال الروائية الكاملة، سلطانة، ط٤، دار أزمنة للنشر والتوزيع، عمان، ٢٠٠٣م.

______: الأعمال الروائية الكاملة، السؤال، ط٤، دار أزمنة للنشر والتوزيع، عمان، ٢٠٠٣م.

______: الأعمال الروائية الكاملة، الضحك، ط٤، دار أزمنة للنشر والتوزيع، عمان، ٢٠٠٣م.

______: زنوج وبدو وفلاحون (روايات وقصص)، ط٣، دار أزمنة للنشر والتوزيع، عمان، ٢٠٠٢م.

______: وديع والقديسة ميلادة وآخرون، (قصص)، ط٢، دار أزمنة للنشر والتوزيع، عمان، ٢٠٠٢م.

ثانياً: المراجع العربية:

إبراهيم، عبدالله، السردية العربية، ط٢، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ٢٠٠٠م.

______، المتخيل السردي مقاربات نقدية في التناص والرؤى والدلالة، المركز الثقافي العربي، ١٩٩٠م.

إبراهيم، نبيلة، فن القص في النظرية والتطبيق، مكتبة غريب، ١٩٧٧م.

الأزرعي، سليمان، الرواية الجديدة في الأردن، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٩٧م.

أسعد، يوسف، سيكولوجية الإبداع في الفن والأدب، نشر مشترك، دار الشؤون الثقافية، بغداد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٤م.

اسماعيل، عز الدين، التفسير النفسي للأدب، ط٤، مكتبة غريب، (د.ت).

بحراوي، حسن، بنية الشكل الروائي (الفضاء- الزمن- الشخصية)، المركز الثقافي العربي، بيروت، ١٩٩٠م.

بدري، عثمان، بناء الشخصية الرئيسية في روايات نجيب محفوظ، دار الحداثة، بيروت، لبنان، ١٩٨٦م.

برادة، محمد وآخرون، الرواية العربية واقع وآفاق، ط٢، دار ابن رشد للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٨١م.

برادة، محمد، لغة الطفولة والحلم نماذج من القصة المغربية، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، الرباط، المغرب، ١٩٨٦م.

الجبوري، عبدالكريم، الإبداع في الكتابة والرواية، تقديم: عبدالواحد محمد، دار الطليعة الجديدة، سوريا، دمشق، ٢٠٠٣م.

حسين، خالد، شعرية المكان في الرواية الجديدة، الخطاب الروائي لإدوار الخرّاط نموذجاً، مؤسسة اليمامة الصحفية، الرياض، (د.ت).

حسين، سليمان، مضمرات النص والخطاب دراسة في أعمال جبرا إبراهيم جبرا الروائي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ١٩٩٩م.

حدّاد، نبيل، الرواية في الأردن فضاءات ومرتكزات، وزارة الثقافة، عمان، ٢٠٠٣م.

______، الكتابة بأوجاع الحاضر دراسة نصية في الرواية الأردنية، أمانة عمان الكبرى، عمان، ٢٠٠٣م.

حـنوره، مصـري، علم نفس الأدب وتربية الموهبة الأدبية دروب العبقرية وعطايا المبدعين، م١، دار غريب، القاهرة، ١٩٩٨م.
________، علـم نفـس الأدب وتـربية الموهبة الأدبية دروب العبقرية وعطايا المبدعين، م٢، دار غريب، القاهرة، ٢٠٠٢م.
خالد، عدنان محمد، النقد التطبيقي التحليلي، دار الشؤون الثقافية العامة "آفاق عربية"، بغداد، ١٩٨٦م.
الخـراط، إدوار، أصوات الحداثة اتجاهات حداثية في القص العربي النصوص الكاملة لدراسات ألقيت في معهد العالم العربي، باريس، دار الآداب، بيروت، ١٩٩٩م.
________، الحساسية الجديدة مقالات في الظاهرة القصصية، دار الآداب، بيروت، ١٩٩٢م.
خريس،أحمد، المغترب الأبـدي يتحدث "حوارات مع غالب هلسا"، أزمنة للنشر والتوزيع، عمان، ٢٠٠٤م.
الخطيب، محمد كامل، تكويـن الرواية العربية اللغة ورؤية العالم، وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، ١٩٩٠م.
خليل، إبراهيـم، النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك، دار المسيرة، عمان، ٢٠٠٣م.
درّاج، فيصل، نظرية الروايـة والرواية العربية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ٢٠٠٤م.
الدروبـي، سـامي، علـم الـنفس والأدب معرفة الإنسان بحوث علم النفس وبصيرة الأديب والفنان، ط٢، دار المعارف، منشورات جماعة علم النفس التكاملي، القاهرة، ١٩٨٢م.
درويـش، أحمـد، تقنيات الفـن القصصي عبر الراوي والحاكي، الشركة المصرية العالمية للنشر -لونجمان، ١٩٩٨م.
الدليمي، منصور، إشكالية الحوار بين النص والعرض في المسرح، دار الكندي، إربد، ١٩٩٨م.
دومة، خيري، تداخل الأنواع في القصة القصيرة (١٩٦٠-١٩٩٠)، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٨م.
راغب، نبيل، فنون الأدب العالمي، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان- لبنان، (د.ت).
رزوق، أسعد، موسوعة علم النفس، مراجعة عبدالله عبدالدايم، ط٢، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٧٩م.
رشيد، أمينة، تشظي الزمن في الرواية الحديثة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨م.
رضـوان، عـبدالله، أدبـاء أردنيون دراسات في الأدب العربي الحديث، دار الينابيع للنشـر، عمان، الأردن، ١٩٩٦م.
________، البنى السردية دراسـات تطبيقية في القصة القصيرة الأردنية، دار الكندي للنشر والتوزيع، إربد، ٢٠٠٢م.
________، النموذج وقضايا أخرى دراسة نقدية للقصة القصيرة في الأردن (١٩٧٠-١٩٨٠م)، رابطة الكتّاب الأردنيين، عمان، ١٩٨٣م.
الزعبي، أحمد، مقالات في الأدب والنقد العربي والغربي، مكتبة الكتاني، إربد، ١٩٩٠م.
زيادة، غسان، قـراءة في الأدب والرواية إنه نداء الجنوب، دار المنتخب العربي، بيروت، لبنان، ١٩٩٥م.
زيتوني، لطيف، معجم مصطلحات نقد الرواية، مكتبة لبنان، دار النهار للنشر، لبنان، ٢٠٠٢م.
السامرائي، ماجد، تجليات الحداثة قراءة في الإبداع العربي المعاصر، الأهالي، دمشق، ١٩٩٥م.
السعافين، إبراهيم، الأقنعة والمرايا دراسة في فن جبرا الروائي، دار الشروق، عمان، ١٩٩٦م.
________، تحولات السـرد دراسات في الرواية العربية، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، ١٩٩٦م.

________، الـــرواية في الأردن، منشورات لجنة تاريخ الأردن، سلسلة الكتاب الأم في تاريخ الأردن، عمان، ١٩٩٥م.
ســـلام، محمــد زغلــول، دراســـات في القصة العربية الحديثة: أصولها، اتجاهاتها، أعلامها، منشأة المعارف، الاسكندرية، (د.ت).
سليمان، نبيل، أسئلة الواقعية والالتزام نقد أدبي، دار ابن رشد للنشر والتوزيع، عمان، ١٩٨٦م.
________، الســيرة النصــية والمجتمعــية دراسات في الرواية العربية، مؤسسة اليمامة الصحفية، الرياض، ٢٠٠٤م.
________، فتنة السرد والنقد، دار الحوار، اللاذقية، ١٩٩٤م.
ســماحة، فــريال كامــل، رسم الشخصية في روايات حنّا مينة، المؤسسة العربيــة للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٩٩م.
السمرة، محمود، في النقد الأدبي، الدار المتحدة للنشر، ١٩٧٤م.
سويدان، سامي، أبحاث في النص الروائي العربي، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، لبنان، ١٩٨٦م.
الشاوي، عبدالقادر، الكتابة والوجود السيرة الذاتية في المغرب، أفريقيا الشرق، بيروت، لبنان، ٢٠٠٠م.
شكري، غالي، أزمة الجنس في القصة العربية، دار الشروق، القاهرة، ١٩٩١م.
صالح، صلاح، سرديات الرواية العربية المعاصرة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ٢٠٠٣م.
________، قضايا المكان الروائــي في الأدب المعاصر، دار شرقيات، القاهرة، ١٩٩٧م.
صالح، فخري، أفول المعنى في الرواية العربية الحديثة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ٢٠٠٠م.
صدوق، نور الدين، البداية في النص الروائي، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، ١٩٩٤م.
صميلي، يوسف، موازين نقدية في النص النثري، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، ١٩٩٥م.
الضبع، مصطفى، دراسات أدبية رواية الفلاح فلاح الرواية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨م.
الطعّان، صبحي، عالــم عبدالرحمن منيف الروائي "تنظير وإنجاز"، دار كنعان للدراسات والنشر، ١٩٩٥م.
طرابيشي، جورج، الروائي وبطله مقاربة اللاشعور في الرواية العربية، دار الآداب، بيروت، ١٩٩٥م.
عباس، إحسان، فن السيرة، دار صادر، بيروت، دار الشروق، عمان، ١٩٩٦م.
عبدالحمــيد شاكر، الحلم والرمز والأسطورة، دراسات في الرواية والقصة القصيرة في مصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٨م.
________، ســيكولوجية الإبــداع الفني في القصة القصيرة العملية الإبداعية في القصة القصيرة، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة. (د.ت)
عبدالدايم، يحيى، الترجمة الذاتية في الأدب العربي الحديث، دار إحياء التراث العربي، بيروت، لبنان، ١٩٧٤م.
عبدالسلام، فاتح، تريف السرد خطاب الشخصية الريفية في الأدب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ٢٠٠١م.
________، الحــوار القصصــي تقنياته وعلاقاته السردية، المؤسسة العربيــة للدراســات والنشر، بيروت، ١٩٩٩م.
عبدالعال، محمد قطب، الذات والموضوع قراءة في القصة القصيرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٤م.
عبدالعزيز، سعد، الزمن التراجيدي في الرواية المعاصرة، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة ١٩٧٠م.

عبدالكريم، عبدالمقصود، المشروع القومي للترجمة جاك لا كان وإغواء التحليل النفسي، المجلس الأعلى للثقافة، ١٩٩٩م.
عبدالله، محمد حسن، الريف في الرواية العربية، المجلس الوطني للثقافة والفنون والأداب، الكويت، ١٩٨٩م.
العبدالله، يحيى، الاغتراب دراسة تحليلية لشخصيات الطاهر بن جلوب الروائية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ٢٠٠٥م.
عبدالمجيد، شحات، بلاغة الراوي طرائق السرد في روايات محمد البساطي، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ٢٠٠٠م.
عبد، جاسم عباس، قضايا القصة العراقية المعاصرة، دراسات نقدية، دار الحرية للطباعة، بغداد، ١٩٨٢م.
العتابي، سعد، الملحمية في الرواية العربية المعاصرة، دار الشؤون الثقافية العامة "آفاق عربية"، العراق، ٢٠٠١م.
عثمان، عبدالفتاح، بناء الرواية دراسة في الرواية المصرية، مكتبة الشباب، مصر، ١٩٨٢م.
أبو عجمية، محمد سمرة، اللغة العربية نظامها وأدبها وقضاياها المعاصرة، ١٩٨٩م.
عزام، محمد، فضاء النص الروائي، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، ١٩٩٦م.
عصفور، جابر، زمن الرواية، ط٢، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٠م.
عطية، أحمد، الرواية السياسية دراسة نقدية في الرواية السياسية العربية، مكتبة مدبولي، القاهرة، ١٩٨١م.
العلام، عبدالرحيم، سؤال الحداثة في الرواية المغربية، أفريقيا الشرق (د.ت).
علوش، سعيد، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ١٩٨٥م.
عليان، حسن، مرايا الحرية والإبداع في أعمال غالب هلسا الروائية، المكتبة الوطنية، عمان، ٢٠٠٣م.
العمامي، محمد، الراوي في السرد العربي المعاصر، دار محمد علي الحاجبي، صفاقس، ٢٠٠١م.
عوض، رمسيس، دراسات في الآداب الأجنبية دراسات تمهيدية في الرواية الإنجليزية، دار المعارف بمصر، (د.ت).
أبو عوف، عبدالرحمن، البحث عن طريق جديد للقصة المصرية دراسات نقدية، الهيئة المصرية العامة للتأليف، ١٩٧١م.
العيد، يمنى، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، دار الفارابي، بيروت، لبنان، ١٩٩٠م.
________، الراوي الموقع الشكل بحث في السرد الروائي العربي، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ١٩٨٦م.
________، فن الرواية العربية بين خصوصية الحكاية وتميز الخطاب، دار الآداب، بيروت، ١٩٩٨م.
العيد، يمنى، في معرفة النص، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ١٩٨٣م.
الغانمي، سعيد، أقنعة النص، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ١٩٩١م.
غنايم، محمود، تيار الوعي في الرواية الحديثة، ط٢، دار الجيل ودار الهدى، القاهرة، ١٩٩٣م.
فاضل، ثامر، جدل الواقعي والغرائبي في القصة القصيرة في الأردن، أوراق ملتقى عمان الثقافي الثاني، عمان، ١٩٩٣م.
فضل، صلاح، بلاغة الخطاب وعلم النص، سلسلة "عالم المعرفة" ع١٦٤، المجلس الأعلى للثقافة والفنون والآداب، الكويت، أغسطس، آب، ١٩٩٢م.

________، نظرية البنائية في النقد الأدبي، ط٢، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٧م.

الفيصل، سمر روحي، بناء الرواية العربية السورية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٩٥م.

________، السجن السياسي في الرواية العربية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ١٩٨٣م.

________، قراءات في تجربة روائية، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، ١٩٨٣م.

________، نهوض الرواية الليبية (دراسة) منشورات اتحاد الكتاب العرب، ١٩٩٠م.

قاسم، سيزا، بناء الرواية دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٤م.

القصراوي، مها، الزمن في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ٢٠٠٤م.

الكردي، عبدالرحيم، الراوي والنص القصصي، ط٢، دار النشر للجامعات، القاهرة، ١٩٩٦م.

________، السرد في الرواية المعاصرة (الرجل الذي فقد ظله نموذجاً)، تقديم: طه وادي، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٩٢م.

الكيلاني، مصطفى، تاريخ الأدب التونسي سلسلة الدراسات الأدب الحديث والمعاصر اشكاليات الرواية، المؤسسة الوطنية للترجمة والتحقيق والدراسات، بيت الحكمة، ١٩٩٠م.

اللبابي، محمد اسماعيل، رواية تيار الوعي إدوار الخراط نموذجاً، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، ١٩٩٩م.

أبو لبن، زياد، المنولوج الداخلي عند نجيب محفوظ، دار الينابيع للنشر والتوزيع، عمان، ١٩٩٤م.

لحمداني، حميد، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، الحمراء، ١٩٩١م.

________، الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي، دار الثقافة، الدار البيضاء، ١٩٨٥م.

الماضي، شكري، الرواية العربية في فلسطين والأردن في القرن العشرين مع ببلوغرافيا، الشروق، عمان، ٢٠٠٣م.

________، فنون النثر العربي، جامعة القدس المفتوحة، ١٩٩٦م.

مبروك، مراد، بناء الزمن في الرواية المعاصرة رواية تيار الوعي نموذجاً (١٩٦٧-١٩٩٤)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨م.

________، العناصر التراثية في الرواية العربية في مصر، دراسة نقدية (١٩١٤-١٩٨٦م)، دار المعارف، القاهرة، ١٩٩١م.

محادين، عبدالحميد، التقنيات السردية في روايات عبدالرحمن منيف، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٩٩م.

محادين، موفق، غالب هلسا دراسات نقدية، وزارة الثقافة، عمان، ٢٠٠٢م.

محمود، زكي نجيب، فلسفة النقد، دار الشروق، بيروت، القاهرة (لبنان- مصر)، ١٩٧٩م.

مجموعة، كتّاب، دراسات في القصة العربية وقائع ندوة مكناس، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ١٩٨٦م.

مجموعة، كتّاب، الرواية الأردنية وموقعها من خريطة الرواية العربية، وزارة الثقافة، دار أزمنة للنشر، عمان، ١٩٩٣م.

مجموعة، كتّاب، وعي الكتابة والحياة قراءات في أعمال غالب هلسا، أزمنة للنشر والتوزيع، عمان، ٢٠٠٤م.

مجموعة، مؤلفين، الرواية في الأردن، أوراق ملتقيات، عمان الإبداعية ملتقى الرواية في الأردن، منشورات اللجنة الوطنية العليا لإعلان عمان عاصمة الثقافة العربية، ٢٠٠٢م.

مرتاض، عبدالملك، في نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد سلسلة عالم المعرفة، الكويت، ١٩٩٨م.
المرزوقـــي، ســـمير، وشـــاكر جمـــيل، مدخل إلى نظرية القصة تحليلاً وتطبيقاً، الدار التونسية للنشر، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ١٩٨٥م.
المسدي، عبدالسلام، الأسلوبية والأسلوب نحو بديل ألسني في نقد الأدب، الدار العربية للكتاب، تونس ١٩٩٧م.
المصلح، أحمد، ذاكرة الواقع وفضاء المتخيل "دراسات تطبيقية"، مطابع الدستور التجارية، عمان، ١٩٩٩م.
معتوق، محبة حـــاج، أثر الرواية الواقعية الغربية في الرواية العربية، دار الفكر اللبناني، بيروت، ١٩٩٤م.
مقلد، طه عبدالفتاح، الحـــوار في القصة والمسرحية والإذاعة والتلفزيون، مكتبة الشباب، القاهرة، ١٩٧٥م.
المناصرة، حسين ثقافة المنهج الخطاب الروائي نموذجاً، دار المقدسية، حلب، ١٩٩٩م.
منيف، عبدالرحمن، رحلة ضوء، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ٢٠٠١م.
الموسوي، محمد جاسم، عصر الرواية مقال في النوع الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٨٦م.
النابلسي، شاكر، جماليات المكان في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٩٤م.
أبو ناصر، موريس، الألسنيّة والنقد الأدبي في النظرية والممارسة، دار النهار، بيروت، ١٩٧٩م.
نجم، خريستو، في النقد الأدبي والتحليل النفسي في تحليل الفكر والأدب والفن، دار الجيل، بيروت، ١٩٩١م.
نجمي، حسن، شعرية الفضاء السردي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ٢٠٠٠م.
النساج، سيد، بانوراما الرواية العربية، ط٢، مكتبة غريب، القاهرة، ١٩٨٥م.
النصير، ياسين، إشكالية المكان في النص الأدبـــي، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، ١٩٨٦م.
أبو نضال، نزيه، علامات على طريق الرواية في الأردن، دار أزمنة للنشر والتوزيع، عمان، ١٩٩٦م.
________، غالب هلسا وببليوغرافيا مصادره الكتابية، وزارة الثقافة، عمان، ٢٠٠٢م.
نور الدين، السيد، مفارقة الخطاب للمرجع "تحليل الخطاب العربي- بحوث مختارة"، مراجعة: صالح أبو إصبع، تحرير: غسان عبدالخالق، المؤتمر العلمي الثالث، جامعة فيلادلفيا -كلية الآداب، أيار، ١٩٨٧م.
هلال، محمد غنيمي، النقد الأدبي الحديث، دار العودة، بيروت، ١٩٨٧م.
هلسا، غالب، أدباء علموني أدباء عرفتهم، جمع وتحقيق: ناهض حتر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، دار التنوير العلمي للنشر والتوزيع، عمان، ١٩٩٦م.
________، العالم مادة وحركة، ط٣، دار الكلمة العربية، بيروت، لبنان، ١٩٨٤م.
________، فصول في النقد، دار الحداثة، بيروت، ١٩٨٤م.
________، قراءات في أعمال: يوسف الصايغ، يوسف إدريس، جبرا إبراهيم جبرا، حنا مينة، دار ابن رشد، بيروت، ١٩٨٤م.
________، المكان في الرواية العربية، دار ابن هاني، دمشق، ١٩٨٩م.
________، الهاربون من الحرية، إعداد وتقديم: ناهض حتر، دار المدى، دمشق، ٢٠٠١م.
الهواري، أحمد إبراهيم، البطل المعاصر في الرواية المصرية، ط٣، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٦م.
هـــويدي، صـــالح، بين الرؤيا ووظيفتها في القصة العراقية القصيرة، الموسوعة الصغيرة، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، أعظمية، ١٩٩٣م.
وادي، طه، دراسات في نقد الرواية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٩م.
يارد، ايفلين فريد، نجيب محفوظ والقصة القصيرة، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، ١٩٨٨م.

ياغي، عبدالرحمن، البحث عن إيقاع جديد في الرواية العربية، دار الفارابي، ١٩٩٩م.

__________، رؤيتان نقديتان، رؤية حسين مروة، رؤية غالب هلسا، دار البشير، عمان، ١٩٨٨م.

اليبوري، أحمد، دينامية النص الروائي، منشورات اتحاد كتاب المغرب، الرباط، ١٩٩٣م.

يقطين، سعيد، انفتاح النص الروائي النص السياق، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ١٩٨٩م.

__________، الرواية والتراث السردي من أجل وعي جديد بالتراث، المركز الثقافي العربي، بيروت، ١٩٩٢م.

__________، تحليل الخطاب الروائي (الزمن- السّرد- التبئير)، ط٣، المركز الثقافي العربي، بيروت، ١٩٩٧م.

__________، القراءة والتجربة حول التجريب في الخطاب الروائي الجديد بالمغرب، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، ١٩٨٥م.

ثالثاً: المراجع الأجنبية:

- آدلر، ألفرد، سيكولوجيتك في الحياة: كيف تحياها؟ ترجمة: عبدالعلي الجسماني، نشر مشترك، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، الدار العربية للعلوم، بيروت، ١٩٩٦م.
- إيان، واط، نشوء الرواية، ترجمة: عبدالكريم محفوض، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٩١م.
- إيفانكوس، خوسيه ماريا بوثلو يلو، نظرية اللغة الأدبية، ترجمة: حامد أبو حمد، مكتبة غريب، القاهرة، ١٩٩٢م.
- أنايس، نن، رواية المستقبل، ترجمة: محمود منقذ الهاشمي، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، ١٩٨٣م.
- باختين، ميخائيل، الخطاب الروائي، ترجمة: محمد برادة، دار الفكر، القاهرة، ١٩٨٧م.
- __________، الكلمة في الرواية، ترجمة: يوسف حلاّق، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٩٨م.
- باختين، م.ن، قضايا الفن الإبداعي عند دوستويفسكي، ترجمة: جميل نصيف التكريتي، مراجعة: حياة شرارة، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٦م.
- باشلار، جاستون، جدلية الزمن، ترجمة: خليل أحمد خليل، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ١٩٨٢م.
- __________، جماليات المكان، ترجمة: غالب هلسا، وزارة الثقافة والإعلام، دار الجاحظ، بغداد. (د.ت)
- بورنوف، رولان، وأونيليه رويال، عالم الرواية، ترجمة: نهاد التكرلي، مراجعة: فؤاد التكرلي ومحسن الموسوي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩١م.
- تشيتشرين، أ.ف، الأفكار والأسلوب دراسة في الفن الروائي ولغته، ترجمة: حياة شرارة، دار الشؤون الثقافية، العامة "آفاق عربية"، العراق، (د.ت).
- تودوروف، تزفيتان، الأدب والدلالة، ترجمة: محمد نديم خشعة، مركز الاتحاد الحضاري، حلب، ١٩٩٦م.

- ـــــــــــ، الشعرية، ترجمة: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، ط٢، دار توبقال، ١٩٩٠م.
- تــودوروف، تزفيتان، مقولات السرد الأدبي، ترجمة: سحبان وفؤاد صفا في طرائق تحليل السرد الأدبي، اتحاد كتاب المغرب، ١٩٩٢م.
- جاكبسون، رومان، قضايا الشعرية، ترجمة: محمد الولي ومبارك منور، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ١٩٩٨م.
- جــرييه، آلان روب، نحــو روايـــة جديـــدة، ترجمة: مصطفى إبراهيم مصطفى، دار المعارف، القاهرة، (د.ت).
- جــيمس، وكونراد وآخرون، نظرية الرواية في الأدب الإنجليزي الحديث، ترجمة: إنجيل بطرس سمعان، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، ١٩٧١م.
- جينــيت، جيــرار، خطاب الحكاية، ترجمة محمد معتصم وآخرون، ط٢، المجلس الأعلى للثقافة، ١٩٩٧م.
- ديفــيد، ديتشيســن، مــناهج النقد الأدبي، ترجمة: محمد يوسف نجم، إحسان عباس، دار صادر، بيروت، ١٩٩٧م.
- رايد، آيان، القصة القصيرة، ترجمة: منى حسين مؤنس، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٠م.
- س. ميويك، المفارقة وصفاتها موسوعة المصطلح النقدي، ترجمة: عبدالواحد لؤلؤة، دار المأمون، بغداد، ١٩٨٧م.
- سوســور، فــرديناند دي، علــم اللغـــة العام، ترجمة يوئيل يوسف عزيز، مراجعة: مالك يوسف المطلبي، بيت الموصل، الموصل، العراق، ١٩٨٨م.
- شاخت، ريتشارد، الاغتراب، ترجمة: كامل حسين، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٨٠م.
- فــرويد، سيجموند، محاضرات تمهيدية في التحليل النفسي، ترجمة: أحمد عزت راجح، مراجعة: محمد فتحي، ط٣، مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٨٧م.
- ـــــــــــ، مســاهمة فــي تاريخ حركة التحليل النفسي، ترجمة: جورج طرابيشي، ط٢، دار الطليعة والنشر، بيروت، ١٩٨٢م.
- ـــــــــــ، نظرية الأحلام، ترجمة: جورج طرابيشي، ط٢، دار الطليعة، بيروت، ١٩٨٢م.
- فورســتر. إ.م، أركان الرواية، ترجمة: موسى عاصي، مراجعة: سمر روحي الفيصل، جروس بروس، طرابلس، لبنان، ١٩٩٤م.
- لكوفســكي، ثيودور زيو، أبعاد الرواية الحديثة: نصوص ألمانية وقرائن أوروبية، ترجمة: إحسان عباس وبكر عباس، المؤسسة العربية للدراسات، بيروت، ١٩٩٤م.
- لــوتمان، يــوري وآخــرون، جماليات المكان عيون المقالات، ط٢، الدار البيضاء، دار قرطبة، ١٩٨٨م.
- لوبــوك، بيرسي، صنعة الرواية، ترجمة: عبدالستار جواد، ط٢، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، ٢٠٠٠م.
- لوكاتش، جورج، دراسات في الواقعية، ترجمة: نايف بلّوز، ط٢، وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٧٢م.

- ـــــــــــ، الــرواية التاريخية، ترجمة: صالح جواد الكاظم، دار الطليعة، بيروت، منشورات وزارة الثقافة والفنون، الجمهورية العراقية، ١٩٧٨م.
- لوجــون، فيلــيب، الســيرة الذاتــية، ترجمة: عمر حلي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ١٩٩٤م.
- ليون، إيــدل، القصة السيكولوجية، ترجمة: محمود السمرة، المكتبة الأهلية، بيروت، ١٩٥٩م.
- ماجــي، هايدو، مايكل ماكجنس، يونج، ترجمة: محي الدين فريد، مراجعة وإشراف وتقديم: إمام عبدالفتاح إمام، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ٢٠٠١م.
- ماي، جورج، السيرة الذاتية، ترجمة: محمد القاضي، عبدالله صوله، ط٢، بيت الحكمة، ١٩٩٢م.
- مندلاو، أ.أ.، الزمن والرواية، ترجمة: بكر عباس، دار صادر، بيروت، ١٩٩٧م.
- مــورس، شــرودر، نظــرية الــرواية علاقــة التعبير بالواقع، ترجمة: محسن جاسم الموسوي، منشورات، مكتبة التحرير، بغداد، (د.ت).
- مويــر، إدويــن، بــناء الرواية، ترجمة: إبراهيم الصيرفي، مراجعة: عبدالقادر، القط، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والأنباء والنشر، الدار المصرية للتأليف والترجمة، (د.ت).
- هالبــرين، جون، نظرية الرواية (مقالات جديدة)، ترجمة: محي الدين صبحي، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، ١٩٨١م.
- هامون، فيليب، سيمولوجية الشخصيات الروائية، ترجمة: سعيد بنغراد، الرباط، ١٩٩٠م.
- همفري، روبرت، تيار الوعي في الرواية الحديثة، ترجمة: محمود الربيعي، ط٢، دار المعارف، مصر، ١٩٧٥م.
- ولســن، كولن، فن الرواية، ترجمة: محمد درويش، دار المأمون، بغداد، ١٩٨٦م.
- ـــــــــــ، المعقول واللامعقول في الأدب الحديث، ترجمة: أنيس زكي حسن، ط٥، منشورات دار الآداب، بيروت، ١٩٨١م.
- ويست، بــول، الرواية الحديثة، ترجمة: عبدالواحد محمد، دار الرشيد للنشر، بغداد، ١٩٨١م.
- ويلــك، رينــيه وأوستن واريــن، نظرية الأدب، ترجمة: محيي الديــن صبحي، ط٣، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٨٥م.
- يونــغ، ك.غ، الإنسان ورموزه سيكولوجيا العقل الباطن، ترجمة: عبدالكريم ناصيف، مطبعة زيد بن ثابت، دار منارات للنشر، ١٩٨٧م.
- ـــــــــــ، علم النفس التحليلي، ترجمة وتقديم، نهاد خياطة، ط٢، دار الحورا للنشر والتوزيع، اللاذقية، سوريا، ١٩٩٧م.

رابعاً الدوريات:

الأزرعــي، سليمان، الاغتراب المديني في الرواية الأردنية أعمال غالب هلسا نموذجاً، مجلة (عمان)، ع ٣٥)، عمان، ١٩٩٨م.

الأســدي، عبدالستار، النص والصنف: الأفق المفتوح خارطة التزاوج للأصناف "جينيت، باختين، تودوروف"، مجلة "كتابات معاصرة"، م١٠، ع ٣٧، (أيار- حزيران)، ١٩٩٩م.

اسماعيل، عز الدين، أيديولوجيا اللغة، مجلة "فصول" م٥، ع٤، يوليو، ١٩٨٥م.
أيوب، نبيل، الطفليّة والنص الكامن والمكبوت: تقمّص الأب الأدبي وقتله، مجلة "كتابات معاصرة"، م ٦، ع ٢١، (أيّار- حزيران)، ١٩٩٤م.
الباردي، محمد، أدب السيرة الذاتية حدود الجنس وإشكاليتــه، مجلــة "الآداب" العددان (١-٢)، شباط ١٩٩٨م.
باشلار، جاستون، إنشائية حلــم اليقظة كوجيتوا الحالم، ترجمة: أبو يعرب المرزوقي، مجلة، "الثقافة الأجنبية"، ع٢، السنة الثانية، بغداد، ١٩٨٢م.
بحراوي، حسن، الفضاء الروائي ملاحظات من أجل بحث، مجلة الفكر العربي المعاصر، مركز الإنماء القومي، بيروت، أيار- حزيران، ١٩٩٠م.
البحري، محمد، في السيرة الذاتية النسائية، مجلة "فصول" م ١٦، ع٤، ربيع ١٩٩٨م.
برادة، محمد، الرواية أفقاً للشكل والخطاب المتعددين، مجلة "فصول"، م ١١، ع٤، شتاء، ١٩٩٣م.
بركة، بسام، النص الروائي ولغة الزمن الاجتماعي في الرواية العربية ودلالات الهوية، مجلة "الفكر العربي"، ع ٨٢، معهد الإنماء العربي، بيروت، ١٩٩٥م.
برنارد، برغوتري، ما وراء الرواية، مجلة، "آفاق عربية"، ع ٥، السنة السادسة عشرة، ١٩٩١م.
بوشوشة، بن جمعة، رواية "دنيا لمحمود طرشونة بداية تساؤلات ونهاية منفتحة "كتابات معاصرة"، م٧، ع ٢٥، أيلول- تشرين الأول، ١٩٩٥م.
بوطيب، عبدالعالي، إشكالية الزمن في النص السردي، مجلة "فصول"، م ١٢، ع٢، صيف ١٩٩٣م.
________، مفهوم الرؤية السردية في الخطاب الروائي بين الائتلاف والاختلاف، مجلة "فصول"، م ١١، ع٤، ١٩٩٣م.
بــو عــزة، محمد، ثلاثة وجوة لبغداد السير ذاتي والتخييلي، مجلة "الآداب"، العددان (٧-٨)، السنة (٤٥)، آب، ١٩٩٧م.
تودوروف، تزيفتان، أصل الأجناس الأدبية، ترجمة: محمد برادة، مجلة "الثقافة الأجنبية"، ع ٢١، ١٩٨٢م.
تــودوروف، تزفيتان، الإنشائية الهيكلية، ترجمة: مصطفى التواتي، مجلة "الثقافة الأجنبية"، ع ٣، السنة الثانية، خريف، ١٩٨٢م.
ثامــر، فاضــل، البنية السردية وتعدد الأصوات في الرواية العربية الحديثة، مجلة "أفكار"، ع ٢١، آب، أيلول، وزارة الثقافة، عمان، ١٩٩٥م.
الجزائــري، محمد، دراسة لمجموعة "الأفواه" لعبدالرحمن مجيد الربيعي، مجلة "الآداب" العددان (٤-٥)، السنة السابعة والعشرون، ١٩٧٩م.
جمعة، حسين، سرديات الموجة الجديدة، مجلة "افكار" ع ١٧١، عمان، ٢٠٠٣م.
جــنداري، إبراهيم، الموصل فضاء "روائياً" روايتا (الإعصار والمئذنة) و (فجر نهار وحشي) نموذجين، مجلة (الأقلام) العددان (٧-٨)، تموز/آب، ١٩٩٢م.
حافظ، صبري، البنيــة النصية لسيرة التحرر من القهر، مجلة "فصول"، م١١، ع٢، ١٩٩٢م.
________، الخصائص البنائية للأقصوصة، مجلة "فصول"، م٢، ع ٤، ١٩٨٢م.
________، الــرواية والواقع (متغيرات الواقع العربي واستجابات الرواية الجمالية)، مجلة "الناقد" ع ٢٦، آب (أغسطس)، لندن، ١٩٩٠م.

______، استقصاءات تمهيدية حول القصة العربية القصيرة، مجلة "إبداع" ع٧، يوليو، ١٩٨٨م.
______، الضوء الهـارب تعدد الخطابـات السردية وميتافيزيقيا الرغبـة الملتاثة، مجلة "إبـداع"، العددان (٦-٧)، السنة الثانية عشرة، يوليو، ١٩٩٤م.
______، قراءة في رواية حديثة "مالك الحزين" الحداثة والتجسيد المكاني للرؤية الروائية، مجلة "فصـول"، م٤، ع٣، يونيه، ١٩٨٤م.
حـدّاد، نبـيل، أزمة الشخصية المحورية بين العام والخاص في ثلاث روايات من الأردن، مجلة مؤتة للبحوث والدراسات، م ١٠، ع٢، ١٩٩٥م.
حليفي، شعيب، بنيات العجائبي، مجلة "فصول"، م١٦، ع ٣، ١٩٩٧م.
______، شعرية الرواية الفانتاستيكية، مجلة "الكرمل" العددان (٤٠-٤١)، قبرص، ١٩٩١م.
______، مكونات السرد الفانتاستيكي، مجلة "فصول" م ١٢، ع١، القاهرة، ١٩٩٣م.
حمـادي، صـبري مسلم، رواية "المسكونون" وبناء الحكاية الخرافية، "المجلة الثقافية"، كانون الأول (ديسمبر) ١٩٩٦م، آذار (مارس)، ١٩٩٧م.
حمداوي، جميل، السيميوطيقا والعنونة، مجلة "عالم الفكر"، م ٢٥، ع٣، يناير، مارس، ١٩٩٧م.
الحمدي، بلهوان، النص وأيديولوجيا العمق نموذج مجموعة "أضاعوني"، "كتابات معاصرة"، م١٠، ع ٣٧، أيار- حزيران، ١٩٩٩م.
حمـود، ماجـدة، لغـة الـنص لدى الناقد الأديب، مجلة "إبداع" ع (٣٣٣) السنة الثامنة والثلاثون، تشرين أول "أكتوبر" ١٩٩٩م.
الخـبو، محمـد، ملامـح الأنـا الراوية والمروية في الخطاب الروائي المعاصر، إدوار الخرّاط نموذجاً، مجلة "فصول"، م ١٦، ع ٤، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٨م.
الخرّاط، إدوار، آليات السرد في القصة-القصيدة، مجلة فصول، العددان (٣-٤) ١٩٨٩م.
______، ثلاثة وجوه لغالب هلسا روائياً، مجلة "فصول"، م ١٢، ع١، ١٩٩٣م.
خـريّف، محمد، الرواية تخترق نقدها صنع الله إبراهيم في اللجنة مجلة "كتابات معاصرة"، م ٦، ع ٢١، أيار- حزيران، ١٩٩٤م.
الخضور، جمال الديـن، المعرفي في الأدب وتجليات الحداثـة في المعادلات الروائية، مجلة "كتابات معاصرة"، م ٦، ع ٢١، أيار، ١٩٩٤م.
خوري، إلياس، غالب هلسا وحيلة الكتابة، مجلة "أفكار"، ع ١٥٣، وزارة الثقافة، عمان، ٢٠٠١م.
الخولي، يملى طريف، إشكالية الزمان في الفلسفة والعلم (ألف) مجلة البلاغة المقارنة، ع ٩، الجامعة الأمريكية، القاهرة، ١٩٨٩م.
درويـش، أحمـد، تـداخلات النصوص والاسترسال الروائي تقاطعات السيرة الذاتية ورواية الاغتراب، مجلة "فصول"، م ١٦، ع ٤، ربيع ١٩٩٨م.
دوبرو، نظرية الأجناس الأدبية في القرن العشرين، ترجمة: باقر باسم، مجلة "الثقافة الأجنبية"، العددان (٣-٤)، ١٩٩٧م.
دومة، خيري، رواية السيرة الذاتية قراءة في بعض "روايات البنات" في مصر التسعينيات، مجلة "نزوى"، ع ٣٦ ، اكتوبر ٢٠٠٣م.

ذاكر، عبدالنبي، استراتيجيات السخرية في رواية إميلشيل، مجلة "فصول"، م ١٢، ع ٢، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٣م.

الذهبي، خيري، صورة الفنان في أعماله الإبداعية، مجلة "العربي"، الكويت، ع ٣٨٠، تموز، ١٩٩٠م.

الزعبي، أحمد، التناص التاريخي والديني: مقدمة نظريه مع دراسة تطبيقيه للتناص في رواية رؤيا لهاشم غرايبه، مجلة "أبحاث اليرموك"، م ١٣، ع ١، إربد، ١٩٩٥م.

الزهراني، معجب سعيد، مظاهر الحوارية في الكتابة الروائية المحلية، مجلة "جامعة البعث"، م (٢٠)، ع (١)، آذار، ١٩٩٨م.

زيرافا، الرواية والمجتمع، ترجمة: جمال شحيد، مجلة "الآداب الأجنبية"، ع ٣، السنة الأولى، كانون الثاني، دمشق، ١٩٧٥م.

الزين، نور الدين، التراث: مأزق الأسطورة بين الأنا والذات قراءة أولى في "عرس الزين" كتابة الانشطار والتشظي التاريخي مجلة "كتابات معاصرة"، م١١، ع ٤١ (آب- أيلول)، ٢٠٠٠م.

السعافين، إبراهيم، رواية الضحك بين المضمون الواقعي والتجريب، مجلة "أبحاث اليرموك"، م١، ع ١، إربد، ١٩٨٣م.

سليطين، وفيق، تأملات في لغة القص عند الراحل عبدالله عبد، مجلة "الموقف الأدبي"، ع ٤٤٥، السنة الثامنة والعشرون، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، نيسان، ١٩٩٩م.

سليمان، نبيل، استراتيجية السيرة الذاتية النصية في روايات مؤنس الرزاز، مجلة "تزوى" ع ٣٦، اكتوبر ٢٠٠٣م.

سمعان، أنجيل بطرس، وجهة النظر في الرواية المصرية، مجلة "فصول"، م٢، ع ٢، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٢م.

سويدان، سامي، الحوار في الرواية الموقع والدور نموذج من لبنان، مجلة "الفكر العربي"، ع ٩١، السنة (١٩) شتاء، ١٩٩٨م.

الشرع، علي، ابن خفاجة وتشكيل النص، مجلة "دراسات" م ١٨، ع٣، عمان، ١٩٩١م.

أبو شنب، عادل، الرواية الحوارية فارس زرزور، مجلة "المعرفة" ع ١٤٦، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، ١٩٧٤م.

الشنطي، محمد صالح، المكان في الرواية السعودية "التوظيف والدلالة" رواية "الموت يمر من هنا" لعبده خال نموذجاً، مجلة "أبحاث اليرموك"، سلسلة الآداب واللغويات، جامعة اليرموك، إربد، ٢٠٠٣م.

شوابكه محمد، دلالة المكان في مدن الملح، مجلة "أبحاث اليرموك"، م ٩، ع٢، ١٩٩١م.

صالح، صلاح، دراسة المكان الصحراوي في (فساد الأمكنة) مجلة "فصول"، م ١٢، ع ٣، الهيئة المصرية العامة للكتاب، خريف، ١٩٩٣م.

صالح، فخري، الحساسية الجديدة والكتابة عبر النوعية مشكلة التجنيس الأدبي (عند روائي وناقد تجريبي) مجلة "الآداب"، العددان (١-٢) السنة الخامسة والأربعون، كانون الثاني، (يناير) ١٩٩٧م.

الصالح، نضال، التجربة الروائية في أدب عبدالسلام العجيلي (المغمورون نموذجاً)، مجلة "عالم الفكر"، م ٢٨، ع ٤٤، إبريل، يوليو، ٢٠٠٠م.

صــولة، محمد، المحكية الروائية في المغرب "لعبة النسيان" لمحمد برادة "أوراق" لعبدالله العروي "سر البهلوان" للبشير القمري، مجلة "كتابات معاصرة" م ٩، ع ٣٥، تشرين الأول- تشرين الثاني، ١٩٩٨م.

عبدالحميد، شاكر (الزمن الآخر، الحلم وانصهار الأساطير)، مجلة "فصول" م ٥، ع ٤، القاهرة، يوليو، سبتمبر، ١٩٨٥م.

عبدالحميد، فردوس، عناصر الحداثة في الرواية المصرية، مجلة فصول، م ٤، ع ٤، ١٩٨٤م.

العــالم، محمود أمين، الرواية بين زمنيتها وزمنها "مقاربة مبدئية عامة"، مجلة فصول، م ١٢، ج٢، ع١، ربيع ١٩٩٣م.

العــدوي، مصــطفى، أسطورة أوديب والتحليل النفسي، مجلة "المعرفة"، ع ٤٣١، السنة الثامنة الثلاثون، آب- أغسطس، ١٩٩٩م.

العــيد، يمنى، السيرة الذاتية الروائية الوظيفة المزدوجة دراسة في ثلاثية حنا مينة، مجلة "فصول" م ١٥، ع٤، ١٩٩٧م.

الغرســلي، أحمد، اللغة واللاوعي عودة إلى جاك لا كان مجلة "كتابات معاصرة"، م ١٠، ع ٣٧، أيار-حزيران ١٩٩٩م.

الفاضل، منيرة، سرد الذات اشكال الهوية، مجلة "ثقافات"، ع١، كلية الآداب، جامعة البحرين، شتاء، ٢٠٠٢م.

الفاعوري، عوني صبحي، مؤنس الرزاز: الرجل الذي لم يرحل "أحياء في البحر الميت نموذجاً" المجلة الثقافية، ع ٥٦، عمان، ٢٠٠٢م.

فيّاض، سليمان، المغترب الأبدي، مجلة "فصول"، م ١٢، ع١، ١٩٩٣م.

الفيصل، سمر روحي، بناء المكان الروائي، الرواية السورية نموذجاً، مجلة "الموقف الأدبي"، ع ٣٠٥، دمشق، تشرين الأول، ١٩٩٦م.

القواسمه، محمد عبدالله، المشهد الحواري في روايات غالب هلسا، مجلة "أفكار"، ع ١٥٣، ٢٠٠١م.

الكيلانــي، مصــطفى، التجــريب في نمــاذج من الأدب الروائي التونسي، مجلة "فصول"، م ١٢، ع ١، ربيع ١٩٩٣م.

ماريني، مارسيل وآخرون، مدخل إلى مناهج النقد الأدبي، ترجمة: رضوان ظاظا، مراجعة: المنصف الشنوفي، مجلة "عالم المعرفة"، ع (٢٢١)، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ١٩٩٧م.

محمــود، حســني، بناء المكان في سداسية الأيام الستة لإميل حبيبي، مجلة "علامات" في النقد، م ١٠، ع ٣٤، ١٩٩٩م.

________، المكــان في رواية "زينب": الواقع والدلالات، مجلة "علامات في النقد"، م٧، ع ٢٨، جدة، مايو، ١٩٨٩م.

المســعودي، محمــد أحمــد، الــزمن والكينونة الفانتازيا المشهدية الغرائبية في زمن عبدالحليم، مجلة "كتابات معاصرة" م ٨، ع ٢٩، كانون الأول ١٩٩٦م، كانون الثاني ١٩٩٧م.

مفــتاح، محمــد، دور المعــرفة الخلفية في الإبــداع والتحليل، مجلة "فصول" م ١٠، العددان، (٣-٤)، يناير، ١٩٩٢م.

منصــور، محمــد، السارد = الشخصية/الروائي = الشاهد، مجلة "كتابات معاصرة"، م ١٢، ع ٤٧، (حزيران- تموز) ٢٠٠٢م.

الموســوي، محمــد جاسم، دراسة في الأساليب الروائية الإنسان في رواية "الرجع البعيد" لفؤاد التكرلي، مجلة "الفكر العربي المعاصر"، العددان (١٨-١٩) شباط/آذار ١٩٨٢م.

ناجي، ظافر، تجليات التجريب في رواية "ذات لصنع الله إبراهيم مجلة "إبداع"، ع ٧، السنة الثانية عشرة فبراير، ١٩٩٥م.

النصير، ياسين، الرواية العربية أساليب واتجاهات الصيانة والتدمير (ظلال على النافذة) نموذجاً، مجلة الأقلام، العددان (٧-٨) تموز/ آب ١٩٩٢م.

هتشيون، ليندا، رواية الرواية التاريخية، ترجمة: شكري مجاهد، مجلة "فصول"، م٢، ع٢، ١٩٩٣م.

هيوم، كاثرين، أدب الرؤيا: استشراف عوالم جديدة، مجلة "آفاق عربية" العددان (٥-٧)، السنة السادسة عشرة، دار الشؤون الثقافية العامة، وزارة الثقافة والإعلام، أيار، ١٩٩١م.

يــورس، اوسبنســكي، وجهة النظر في الرواية على مستوى المكان والزمان، مجلة فصول، م ١٥، ع ٤، شتاء ١٩٩٧م.

ABSTRACT

The Problematic Triad of Writer-Narrator-Protagonist in Works by Ghaleb Halasa

By

Heyam Ahmad Sha'ban

Supervisor

Prof. Dr. Nabeel Haddad

The present study reviewed story and novel works by Ghaleb Halasa in an analytical approximation that traces the writer-narrator-protagonist exploring its aesthetic excerpts. The methods followed in this study included the narrator's demonstrations, concept of vision, and a standpoint as an interpretive textual approximation.

The importance of this study is embedded in its attempt to address works by such a modernist novelist who was among the most celebrated novelist in the Jordanian literary movement during the last century, who is considered as a well practiced, critic, literate, and intellect in variety fields of literary and criticism.

His novels represented an emerging form of artistic structure, narration technique, and multiplicity of voices, or as it's commonly known cross-quality or "meta-novel". Ghaleb has delivered his narrated discourse to audience through mechanisms like language, dialogue, evoking, dream, recall and fragmentation.

The peculiarity of Ghaleb as a novelist stands out in his ability to recall the past within which to dig into and peeling oneself until reaching to the young self. The acknowledgements also represent an occasion where the "ego" can be recalled in the writing with "oneself" being its very subject as a research in the past and questioning the psych.

This study included five chapters. Chapter one addressed the problem of literary genre and hybrid of genres like the biography.

Chapter two approached two techniques of dialogue and language where the dialogue assimilates character and background culture of arguers.

Chapter three identified the status of narrator and pursued modernist demonstrations in light of fragmentation and dream techniques.

Chapter four, however, addressed the component of place within the narrator's vision and writer's experience.

The study concluded that when writes, Ghaleb makes a reader fancifully imagine that he talks about his own personal experience, while in fact talks about narrator personality.